EX LIBRIS
GILBERT
MURRAY

VERITAS LIBERABIT

DOMINUS ILLUMINATIO MEA

BONITAS REGNABIT



METRIK

DER

GRIECHISCHEN DRAMATIKER UND LYRIKER

NEBST

DEN BEGLEITENDEN MUSISCHEN KÜNSTEN

VON

A. ROSSBACH UND **R. WESTPHAL.**

II. THEIL, ZWEITE ABTHEILUNG.

ALLGEMEINE GRIECHISCHE METRIK

VON

R. WESTPHAL.



LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1865.

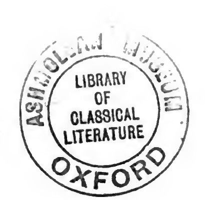
ALLGEMEINE
GRIECHISCHE METRIK

VON

RUDOLF WESTPHAL.



LEIPZIG.
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1865.


ASHMOLEAN MUSEUM
LIBRARY
OF
CLASSICAL
LITERATURE
OXFORD

Vorwort.

Die vorliegende Fundamentallehre der griechischen Metrik nimmt darin mit den metrischen Theorieen G. Hermanns und Boeckhs einen gemeinsamen Ausgangspunkt, dass sie den Rhythmus als das den gesamten metrischen Erscheinungen zu Grunde liegende Princip hinstellt. Nicht nur Boeckh, sondern auch Hermann vermag sich eine wirklich wissenschaftliche Metrik nicht anders zu denken, als dass dieselbe zugleich eine rhythmische Formenlehre sei. Aber woher hat man die in der poetischen Sprache sich verkörpernden rhythmischen Formen und Verhältnisse, die sich ja in den antiken Dichterwerken keineswegs von selber dem Auge des Forschers darbieten, zu entnehmen?

Diese Frage beantwortet sich nach Hermann folgendermassen. Wären wir so glücklich, eines jener vom Rhythmus handelnden Werke der alten griechischen Literatur wie z. B. das des Aristoxenus zu besitzen, so würde uns das die erwünschte Quelle sein, aus welcher wir unsere Kenntnis der in der griechischen Poesie dargestellten rhythmischen Formen schöpfen. Aber weil ein solches Werk nicht vorliegt und solange es nicht vorliegt, bleibt nichts andres übrig als lediglich und allein die Dichter selber zur Hand zu nehmen und die ihren Versen zu Grunde liegenden rhythmischen Kategorieen dem eigenen rhythmischen Gefühle zu entnehmen. Denn, fügt Hermann hinzu, die uns zugekommenen Fragmente jener Werke sind so abgerissen und unverständlich, dass der Versuch, sie als Quelle für unsre rhythmische Kenntnis zu benutzen, bisher mehr geschadet als genützt hat. Und

so beharrt Hermann fortwährend auf dem von Anfang an von ihm eingenommenen Standpuncte, die seinem eigenen Gefühle oder sollen wir sagen seinen eigenen Reflexionen entnommenen rhythmischen Sätze als die Normen hinzustellen, denen auch die alten Dichter gefolgt sein sollen und in denen die Fundamentaltheorie der gesamten antiken Metrik enthalten sei. Es wird hier am Orte sein, die Hermannsche Fundamentaltheorie kürzlich zu skizziren.

Der einfachste Rhythmus zeigt sich in den Pendelschwingungen. Aber diesen monotonen Rhythmus kann die Kunst nicht gebrauchen, sie bedarf eines der Mannigfaltigkeit fähigen Rhythmus, der namentlich des bei den Pendelschwingungen nicht vorkommenden Ictus theilhaftig ist. Einen solchen Rhythmus nennen wir Reihe (*ordo*), und zwar einfache Reihe, wenn nur Ein Ictus, periodische Reihe, wenn mehr als Ein Ictus vorhanden ist. Die einfachste Art der einfachen Reihe ist diejenige, welche bloss Eine den Ictus tragende lange oder kurze Silbe enthält (*arsis nuda*). Gewöhnlich enthält aber die einfache Reihe ausser der Ictussilbe auch noch eine oder mehrere ictuslose Silben, genannt *thesis*. *Arsis* und *thesis* stehen in einem Causalverhältnisse, die Arsis mit ihrem Ictus ist die Ursache, die Thesis die Wirkung. Es liegt nun am nächsten, dass die als Ursache fungirende, bald kurze bald lange Ictussilbe solche Silben als Thesis erzeugt, welche ihr in der Prosodie gleich sind; also die kurze Ictussilbe erzeugt eine oder mehrere kurze Thesen: ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ (einfache pyrrhichische, tribrachische, proceleusmatische Reihe), die lange Ictusslibe erzeugt eine oder mehrere lange Thesen: –́ –, –́ – – (einfache spondeische und molossische Reihe, die letztere ebenso wenig wie die pyrrhichische in der Praxis vorkommend). Es braucht aber ferner auch in jenem Causalverhältnisse die den Ictus tragende lange Arsis nicht mit ihrer vollen, sondern nur mit ihrer halben Kraft zu wirken und mithin nicht Längen, sondern Kürzen als Thesissilben zu erzeugen –́ ⏑, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ ⏑ (einfache trochäische, dactylische, päonische Reihe). So ist der Rhythmus, wenn er eine einfache Reihe ist, ein dreifacher: die *arsis nuda*, die gleichsilbige Reihe, die ungleichsilbige Reihe.

Die Kraft der Arsis geht aber noch weiter, denn es kann (um zunächst ein einzelnes Beispiel zu nehmen) die den Ictus tragende Länge nicht bloss eine ictuslose Länge hervorbringen, um so einen Spondeus zu erzeugen, sondern durch die Kraft jenes Ictus kann dieser ganze Spondeus mehrere Male hintereinander wiederholt werden, aber so, dass der Ictus des als Anfang stehenden erzeugenden Spondeus stärker ist als der Ictus der darauf folgenden erzeugten Spondeen. Der Complex solcher im Causalverhältnisse der Ursache und Wirkung zu einander stehenden einfachen Reihen heisst **periodische Reihe**. Bezeichnet man den Ictus durch Accente, so sollte man eigentlich, wie Hermann sagt, dem ersten als dem Hauptictus einen doppelten Accent, den übrigen einen einfachen Accent geben; indess der grösseren Einfachheit wegen soll nach Bentleys Vorgange nur der Hauptictus durch einen Accent bezeichnet werden, die übrigen Icten sollen unbezeichnet bleiben. Im Einzelnen kann nun die periodische Reihe je nach den verschiednen der einfachen Reihen entweder aus zwei *arses nudae* bestehen (⏑́⏑́ oder –́–́), oder aus einfachen gleichsilbigen Reihen (–́–, –– oder ⏑́⏑⏑, ⏑⏑⏑), oder aus einfachen ungleichsilbigen z. B. –́⏑–⏑ oder –́⏑–⏑–⏑ oder –́⏑⏑–⏑⏑. Hier ist die periodische Reihe überall die Wiederholung derselben einfachen. Es kann aber auch der Fall sein, dass in einer periodischen Reihe auf eine grössere einfache Reihe kleinere einfache Reihen folgen; der Hauptrepräsentant einer solchen periodischen Reihe ist die logaödische –́⏑⏑–⏑–⏑. Umgekehrt aber kann nichts Grösseres aus Kleinerem geboren werden, daher ist eine Verbindung wie –⏑–⏑⏑–⏑⏑⏑ keine einheitliche periodische Reihe mit nur Einem Hauptictus, sondern ein aus mehreren selbständigen einfachen Reihen mit gleich starken Icten zusammengesetzter Rhythmus (*numerus concretus*).

Geht der erzeugenden Ictussilbe eine ictuslose Silbe voraus, so kann dies keine zu demselben Rhythmus d. i. derselben Reihe gehörende Thesis sein (sie kann ja nicht durch die erst folgende Ictussilbe erzeugt sein), sondern sie ist die Schlussthesis einer früheren Reihe, deren Anfang zwar nicht durch Silben ausgedrückt ist, aber nothwendig hinzugedacht

werden muss (also in einer Pause besteht). Ist die vor einen Rhythmus tretende Anakrusis den Thesen dieses Rhythmus gleich, so nennt man den trochäischen Rhythmus einen iambischen, den dactylischen einen anapästischen u. s. w., wobei aber durchaus festgehalten werden muss, dass Iamben, Anapästen schlechterdings nichts anderes sind als anakrusische Trochäen und Dactylen. Es kann aber auch die Anakrusis grösser oder kleiner sein als die Thesis des folgenden Rhythmus, sie ist aber nur dann eine Länge, wenn die folgende Ictussilbe eine Länge ist, im anderen Falle besteht sie immer nur aus einer oder mehreren Kürzen, die niemals mit Längen gemischt sind, z. B.

μεγαλοπόλιες ὦ Συρακόσαι βαθυπολέμου

⏑ ⏑̣ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ – ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –

Wie an den Anfang des Rhythmus etwas hinzutreten kann, so kann am Ende desselben etwas fehlen (*catalexis*). Ausser der Katalexis ist das Kriterium für das Ende der Reihe eine als Thesis stehende *syllaba anceps*. Im Uebrigen ist das Ende eines Rhythmus (d. i. eine Reihe) nach den Cäsuren des Verses zu beurtheilen. So ist z. B. der dactylische Hexameter, je nachdem die angewandten verschiedenen Cäsuren verschieden sind, aus verschiedenen Rhythmen oder Reihen zusammengesetzt.

In dem Vorliegenden sind nun die wesentlichsten Kategorieen für alle Metren enthalten. Die Classification derselben ist genau die nämliche, wie die der einfachen und zusammengesetzten Reihen. Die Metra enthalten nämlich 1) Rhythmen aus *arses nudae*, doch verbinden sich *arses nudae* immer mit anderen Rhythmen, und Metra aus blossen *arses nudae* gibt es nicht; 2) sie enthalten Rhythmen aus gleichen Silben: tribrachische, proceleusmatische, spondeische. Doch auch diese Klasse der Metra ist, wie Hermann will, bloss ideal. Wo ein tribrachisches, spondeisches, proceleusmatisches Metrum vorliegt, da ist dasselbe nichts anderes, als die Auflösung oder Contraction von Trochäen oder Dactylen. Denn obwohl der spondeische und dactylische Rhythmus, der tribrachische und trochäische genetisch und principiell verschieden sind, so wird doch vermöge einer

Permutation der Rhythmen der Tribrachys an Stelle des gleich grossen Trochäus u. s. w. substituirt. So bleiben denn 3) nur die aus ungleichsilbigen Reihen bestehenden Metra: *a*) Metra des trochäischen, *b*) des dactylischen, *c*) des päonischen Rhythmus, zu denen schliesslich *d*) noch die Metra des parapäonischen Rhythmus (–⏑⏑⏑⏑ und –⏑⏑⏑⏑⏑) hinzukommen. Die zweite periodische Reihe des vorher angeführten pindarischen Verses ist eine parapäonische. Da nun eine jede periodische Reihe katalektisch schliessen, oder auch mit einer Anakrusis anlauten kann

–́⏑–⏒	–́⏑⏑–⏑⏑	–́⏑⏑⏑–⏑⏑⏑	–́⏑⏑⏑⏑–⏑⏑⏑⏑
––́⏑–	⏑⏑–́⏑⏑–	⏑⏑⏑–́⏑⏑⏑	⏑⏑⏑⏑–́⏑⏑⏑⏑–
–́⏑–	–́⏑⏑–		

und da aus allen diesen Formen Metra gebildet werden können, so tritt zu dem Metrum des päonischen Rhythmus als Nebenform das aus vierten Päonen bestehende Metrum hinzu, zu dem Metrum des dactylischen Rhythmus das anapästische und choriambische, zu dem Metrum des trochäischen Rhythmus das iambische und kretische. Das letztere ist nicht mit dem päonischen zu identificiren, denn der Päon hat nur eine lange Arsis und eine dreisilbige Thesis, in welcher niemals Contraction stattfinden kann, der Kretikus dagegen ist ein katalektischer *numerus trochaicus*, der als solcher zwei Arsen hat, von welchen nicht nur die erste, sondern auch die zweite auflösbar ist; statt des Kretikus kann also ein erster Päon, aber niemals umgekehrt anstatt des Päon ein Kretikus stehen; das kretische Metrum duldet Päonen, aber das päonische keinen Kretikus. — Es gibt nun aber ausser den genannten auch noch solche Metren, deren Rhythmus (Rhythmus als periodische Reihe gefasst) nicht wie bei den angeführten aus gleichen, sondern aus ungleichen einfachen Reihen besteht. Ein solcher Rhythmus ist der zum trochäischen Rhythmengeschlechte zu rechnende Antispast, welcher aus einem Iambus und Trochäus besteht. Sodann gehören hierher diejenigen Rhythmen, in welchen eine *arsis nuda* enthalten ist. Die letztere nämlich verbindet sich mit einem folgenden Dactylus zum Ionicus a maiore –́ | –́⏑⏑, mit einem vorangehenden Anapäst zum Ionicus a minore

⏑ ⏑ –́ | –́, mit einem vorausgehenden und zugleich mit einem nachfolgenden Iambus zum Dochmius ⏑ –́ | –́ | ⏑ –́. Freilich, meint Hermann, könne man den Ionicus a minore auch als einen spondeischen Rhythmus mit Anakrusis ⏑ ⏑ | –́ – ansehen und demselben spondeischen Rhythmus auch den Bakchius ⏑ | –́ – hinzuzählen. Aber Hermann will die Rhythmengeschlechter nicht durch die Hinzufügung des spondeischen noch vermehren und deshalb den Bakchius lieber dem trochäischen Rhythmengeschlechte zuweisen. Hier geräth das bisher so consequent durchgeführte System Hermanns zum ersten Mal in ein unentschiedenes Schwanken. — Endlich kommt es nun auch vor, dass eine *arsis nuda* sich mit einer zweiten *arsis nuda* verbindet. Als ein Rhythmus dieser Art ist nämlich der vor einem logaödischen oder choriambischen Rhythmus stehende Trochäus, Iambus, Spondeus, Pyrrhichius aufzufassen, in welchem jede Silbe eine Arsis ist. Hermann nennt dies die Basis.

Diesen Fundamentalsätzen, welche Hermann lediglich seinen eigenen Reflexionen oder, wenn wir wollen, seinem rhythmischen Gefühle entnommen hat, fügt er noch zwei Sätze aus den uns erhaltenen Resten rhythmischer Literatur der Alten hinzu, trotzdem dass er in der Vorrede seiner Elementa von dem Inhalte jener Fragmente sagt: *Non modo parum profuit iis qui ad hoc confugerunt, sed obfuit etiam.* Dies sind die Sätze vom kyklischen Dactylus und vom *trochaeus semantus.* Ausser den zweizeitigen Längen und einzeitigen Kürzen statuirt nämlich Hermann auch irrationale Längen und Kürzen, welche kürzer sind als die zwei- und einzeitigen, sowie noch eine vierzeitige und achtzeitige gedehnte Länge. Rhythmen mit irrationalen Silben sind die nach seiner Annahme nicht auflösbaren kyklischen Dactylen und Anapäste (auch die dem iambischen Trimeter zugemischten Anapäste sind kyklisch); ein Rhythmus aus gedehnten Längen ist der *trochaeus semantus* (als solcher ist z. B. der Spondeus am Anfange trochäischer Metra aufzufassen).

Warum hat Hermann nur diese zwei Sätze aus der rhythmischen Ueberlieferung der Alten aufgenommen? Eben

diese Aufnahme enthält aber immerhin das Geständniss, dass er jener rhythmischen Ueberlieferung eine Autorität zuerkennt. Wird nun aber nicht auch anderen Sätzen der Rhythmiker Autorität beizumessen sein, insbesondere solchen Sätzen, welche viel klarer sind als jene Notizen vom kyklischen Tacte und vom *trochaeus semantus,* und welche nicht wie diese bei Dionysius von Halikarnass und Aristides, sondern von einem anerkannt viel besseren Gewährsmanne, nämlich dem alten Aristoxenus, dem Rhythmiker *κατ' ἐξοχήν*, überliefert sind? Hermann hat sich ja selber mit der Erklärung und Textesberichtigung der rhythmischen Fragmente des Aristoxenus beschäftigt; wäre es für Hermann nicht viel nothwendiger gewesen, sich über das Verhältnis der aus seinen eigenen Reflexionen gewonnenen rhythmischen Theorieen zu den rhythmischen Sätzen des Aristoxenus auszusprechen, als z. B. aus Aristides den entlegenen und damals noch misverstandenen *trochaeus semantus* herbeizuziehen? Hätte sich Hermann über jenes Verhältniss seiner eigenen rhythmischen Sätze zu der Lehre der alten Rhythmiker aussprechen wollen, dann hätte er nothwendig gestehen müssen, dass seine gesamte eigene Fundamentaltheorie durchweg mit der rhythmischen Tradition in einem absoluten Widerspruch steht. Die weitere Frage alsdann, auf welcher Seite die Wahrheit liege, ob in Hermanns eigenen Deductionen oder ob in den Sätzen des Aristoxenus, diese Frage hätte Hermann selber, wenn er der von ihm in den Elementa in der praefat. ausgesprochenen Erklärung gegenüber nicht inconsequent hätte sein wollen, nur in der Weise beantworten können, dass diese Antwort zugleich das Geständnis von der völligen Haltlosigkeit seiner metrischen Fundamentaltheorie in sich eingeschlossen hätte. Denn einem jeden der Hermannschen Fundamentalsätze lässt sich ein aristoxenischer Satz gegenüberstellen, welcher gerade das Gegentheil von dem enthält, was Hermann durch eigene Reflexion gefunden hat. Hermann aber ist, wie gesagt, trotz seiner dem Aristoxenus gewidmeten Studien völlig unbekümmert um Alles, was dort gelehrt wird, ja selbst die dort enthaltene so ausser-

ordentlich schöne Terminologie verschmäht er und bleibt lieber bei den sicherlich viel weniger zusagenden Nomenclaturen, die er sich vor seiner Bekanntschaft mit den alten Rhythmikern ausgedacht hatte.

Was Hermann *ordo* nennt, das heisst bei den Alten *πούς*, *pes* d. i. Tact, und zwar entspricht dem *ordo simplex* der *πoὺς ἀσύνθετος* oder *ἁπλοῦς*, dem *ordo periodicus* der *πoὺς σύνθετος*. Dies weiss auch Hermann, denn wir lesen bei ihm Elem. p. 18: *Pes a musicis et rhythmicis, plerumque etiam a metricis ita dicitur, ut non solam temporum comparationem, sed etiam, qui in iis temporibus numerus inest, spectent. Nos, de numeris o r d i n u m appellationem usurpantes, p e d e m vocamus solam temporum comparationem absque numero.* Weshalb Hermann hier der Terminologie der Alten nicht folgt, dafür gibt er keinen Grund an. Aber dass er ihr nicht folgt, das ist die Ursache, dass Hermann die Unrichtigkeit gar vieler seiner Behauptungen nicht eingesehen hat.

Die Rhythmik des Aristoxenus lehrt p. 288 *Ὅτι μὲν οὖν ἐξ ἑνὸς χρόνου πoὺς οὐκ ἂν εἴη, φανερὸν ἐπειδήπερ ἓν σημεῖον οὐ ποιεῖ διαίρεσιν χρόνου, ἄνευ γὰρ διαιρέσεως χρόνου πoὺς οὐ δοκεῖ γίνεσθαι.* Dieser Satz ist Hermann keineswegs unbekannt geblieben, hat er doch das Kapitel, in welchem derselbe enthalten ist, selber des Weiteren besprochen. Dennoch bleibt er bei seiner Annahme, eine einzelne den Ictus tragende Kürze oder Länge bilde (ohne dass eine Pause hinzukommt oder dass die Länge zu einem die Thesis und Arsis umfassenden Umfange gedehnt wird) für sich allein als *arsis nuda* einen vollen Tact — denn was Hermann *ordo simplex* nennt, das ist nach seiner eigenen, so eben angeführten Erklärung eben dasjenige, was bei Aristoxenus *πούς*, d. i. Tact heisst. Die practische Rhythmik der modernen musischen Kunst weiss von einem solchen Tacte nichts, die Rhythmik der Griechen hat ihn laut dem Zeugnisse des Aristoxenus ebenso wenig gekannt; mit welchem Rechte also darf ihn Hermann der Kunst der Griechen geradezu gleichsam als Fundamental-Tact octroiren wollen — und zwar mit solcher Kühnheit octroiren, dass er es nicht einmal für nöthig hält, das supponirte Da-

sein eines solchen Tactes durch irgend welchen Grund zu stützen? Ist aber die Annahme dieser *arsis nuda* eine Unwahrheit, dann ist auch Hermanns aus zwei *arses nudae* bestehende Basis, dann ist Hermanns *ionicus a maiore et minore*, dann ist endlich auch Hermanns *dochmius* nicht minder verkehrt und irrig als die unwahre Voraussetzung, auf welche Hermann nach seiner eigenen Reflexion das Wesen dieser Tacte basirt hat.

Nach der Lehre der alten Rhythmiker ist der Trochäus oder Iambus vom Tribrachys, der Dactylus und Anapäst vom Proceleusmaticus und Spondeus nur durch die verschiedene διαίρεσις ῥυθμοποιίας, nach welcher der χρόνος δίσημος bald durch eine unzusammengesetzte Zeit (die Länge), bald durch eine zusammengesetzte (die Doppelkürze) ausgedrückt wird, verschieden, im Uebrigen aber sind die genannten Silbenverbindungen genau dieselben Tacte und haben genau dieselbe rhythmische Eigenthümlichkeit. Und Hermann lehrt seiner Theorie von der Erzeugung des leichten Tacttheils durch den schwereren zulieb, dass die aus gleichen Silben bestehenden Tacte einer ganz anderen rhythmischen Gattung angehörten, als die ungleichsilbigen, denn dort seien die ictuslosen Silben aus der ganzen Kraft, hier nur aus der halben Kraft der Ictussilbe erzeugt!

Und doch sind diese angeblich nur mit halber Kraft erzeugten Tacte, die Hermann in die dritte und letzte Rhythmenklasse verweist, die einzigen, welche vorkommen. Leider stimmt selbst hier die von Hermann aufgestellte Classification der *ordines simplices* d. i. der einfachen Tacte mit der aus Aristoxenus folgenden Classification der πόδες ἀσύνθετοι nicht überein, denn deren gibt es nach Aristoxenus vier Klassen, nämlich die dreizeitigen, die vierzeitigen, die fünfzeitigen und endlich die im Rhythmus der dreizeitigen gehaltenen sechszeitigen Ionici, genau entsprechend den von den alten Metrikern statuirten vier γένη ποδικά. Die sechszeitigen Ionici erklärt Hermann für zusammengesetzte Tacte, in denen, schlimm genug, ein vierzeitiger Tact mit einer langen *arsis nuda* vereint sei, und um den Widerspruch

mit der Ueberlieferung der Alten noch greller zu machen, statuirt Hermann dann schliesslich noch die parapäonischen Tacte seiner eigenen Erfindung. Sollen wir denn wirklich annehmen, dass Hermann in Folge seiner um den wirklichen Rhythmus ziemlich unbekümmerten Reflexion die einfachen Tacte der Griechen besser kennt als der erfahrenste griechische Rhythmiker? Dass Hermann nach Bentleys Vorgange den Iambus und Trochäus, den Dactylus und Anapäst u. s. w. dem Rhythmus nach für identisch erklärt und den anlautenden leichtesten Tacttheil als Anakrusis d. i. als Auftact absondert, ist durchaus zu billigen. Auch Aristoxenus erklärt die genannten Tacte für *ἴσοι πόδες*, die sich nur durch die verschiedene Stellung der beiden Tacttheile unterscheiden. Aber wenn Hermann die Anakrusis als das Ende eines vorausgehenden Tactes oder Rhythmus dem Wesen nach von dem leichten Tacttheile, den er mit dem Ausdrucke Thesis bezeichnet, geschieden wissen will, so ist das wiederum gegen die ausdrückliche Aussage der Alten. Die erste Hälfte eines iambischen Tetrameters ist nach der Ueberlieferung der Alten ein zwölfzeitiger zusammengesetzter Tact, also gehört auch die iambische Anakrusis als integrirender Bestandtheil diesem zwölfzeitigen Tacte an und ist nicht etwa als Ende eines vorangehenden Tactes, dessen übrige Bestandtheile in einer Pause bestehen, aufzufassen. Aus derselben Angabe, welche die erste Hälfte des iambischen Tetrameters für einen einheitlichen zusammengesetzten Tact erklärt, folgt auch die Unrichtigkeit der Hermannschen Annahme (um auf andere Sätze der alten Rhythmiker hier nicht einzugehen), dass die *syllaba anceps* das Ende des zusammengesetzten Tactes oder, wie er selber sich ausdrückt, der periodischen Reihe sei; denn wäre dies der Fall, so hätten die Alten jene iambische Tetrapodie nicht einen einheitlichen 12zeitigen Tact, sondern 2 6zeitige Tacte genannt. Auch dass der Hauptictus, wie Hermann meint, stets auf dem Anfange des zusammengesetzten Tactes ruht, ist nach Aristoxenus unrichtig, welcher z. B. von zusam-

mengesetzten tripodischen Tacten redet, in denen der Hauptictus dem letzten Einzeltacte zufällt.

Dass es trochäische, dactylische und päonische Tacte gibt, dass die Iamben, Anapästen dem Rhythmus nach das Nämliche sind wie Trochäen, Dactylen, dass endlich mehrere Einzeltacte durch einen gemeinsamen Hauptictus zu einem grösseren rhythmischen Ganzen vereint werden, darin hat Hermann Recht, aber es sind dies eben auch die einzigen richtigen Puncte der gesamten von ihm durch eigene Reflexion gewonnenen metrischen Fundamentaltheorie. Alles Uebrige, was er dort vorbringt, ist unwahr, aus dem Grunde, weil die rhythmische Tradition der Alten hier überall geradezu das Gegentheil überliefert. Oder wird Jemand, soll ich sagen so kühn oder so gedankenlos sein wollen, um keine Scheu zu tragen, dasjenige, was die Griechen selber von den in ihrer Kunst üblichen Rhythmen sagen, für irrig und Hermann's Phantasie über den antiken Rhythmus für wahr zu erklären?

Es soll heutzutage unter denjenigen, welche die alte Metrik zu lehren haben, noch immer der eine oder der andere sein, welcher die metrische Theorie Hermanns für die haltbarste und die am meisten für die Praxis geeignete erklärt. Das darf uns nicht Wunder nehmen, denn ebenso gibt es heute noch Grammatiker, welche die Form der lateinischen Grammatik noch immer in der Weise erklären, als ob das Lateinische aus dem Griechisch-Aeolischen der nach Italien einwandernden Pelasger und der barbarischen Sprache der dort einheimischen Bevölkerung gemischt sei. Solche Philologen nehmen für die genannten Disciplinen in Wahrheit denselben Standpunct ein, wie etwa ein Chemiker, der seine Wissenschaft in der noch vor Entdeckung des Sauerstoffs üblichen Manier als der fasslichsten und bequemsten vortragen möchte.

Die Entdeckung, dass die Fragmente des Aristoxenus und was sonst noch von rhythmischer Tradition der Alten vorhanden ist, die nothwendige Grundlage der Metrik sein muss, ist Boeckhs grosses Verdienst und mit ihr datirt eine neue Epoche für die wissenschaftliche Behandlung der

alten Metrik. Doch liegt zwischen den durch die Namen Boeckhs und Hermanns bezeichneten Epochen noch eine kleine Zwischenperiode, denn so dürfen wir die durch Voss und insbesondere durch Apel vertretene Auffassung der Metrik wohl mit Recht benennen. Hermann redet zwar ausserordentlich viel vom Rhythmus, aber was er so nennt, ist in Wahrheit kein Rhythmus, nicht nur kein antiker, sondern auch kein moderner. Das letztere konnte den mit dem Rhythmus unserer Musik Vertrauten nicht verborgen bleiben, und so versuchten denn Voss und Apel an Stelle der von Hermann sogenannten rhythmischen Kategorieen solche Kategorieen zu setzen, welche in Wahrheit rhythmische waren. Sie konnten dabei zunächst nur an den Rhythmus unserer heutigen Musik denken, und es war auch dieses immerhin ein Fortschritt zu nennen, denn jedenfalls steht die Art und Weise unseres modernen Rhythmns immerhin dem antiken Rhythmus viel näher als dasjenige, was Hermann, ohne sich die Tactverhältnisse unserer Musik zum Bewusstsein zu bringen, für Rhythmus ausgibt; dass aber auch dieser Standpunct noch nicht der richtige war, zeigt schon die Thatsache, dass Apel und Vosz, wenn sie ein und denselben Vers den Tacten unserer heutigen Musik unterordneten, vielfach von den Anderen differiren. So mass Voss die iambischen Trimeter nach $^2/_4$-Tacten (punctirtes Viertel und Achtel) — unter den Neueren stimmt darin Lehrs mit ihm überein —, während Apel den Rhythmus des Verses durch $^6/_8$-Tacte bestimmt. Wer von Beiden hier im Rechte war, liess sich erst dann bestimmen, als man die rhythmischen Quellen der Alten herbeizog: sie lehren, dass die von Voss angenommene Tactform (ein triplasischer Rhythmus) kein Tact ist, welchen die griechische Rhythmopöie in mehrmaliger Wiederholung hinter einander anwenden kann, also kann auch der griechische Trimeter nicht in der von Voss angenommenen Weise gemessen sein, um von anderen Thatsachen, welche gegen diese Messung sprechen, zu schweigen. Boeckh stand anfänglich auf Apels Seite. Aber in ungemeiner Rührigkeit und Energie des Geistes hat er schon

wenig Jahre später in der seiner Pindarausgabe hinzugefügten Darstellung der Metrik jenen neuen Standpunct gewonnen, der, so lange man auch noch Metrik treiben mag, nicht wieder verlassen wird, dass nämlich das Fundament dieser Disciplin kein anderes ist als das der Tradition der alten Rhythmiker zu entnehmende. Von den Fundamentalsätzen, welche die Boeckh'sche Metrik an Stelle jener vorherbesprochenen Hermann'schen Sätze aufstellt, wird wohl einem jeden eine bleibende Dauer gesichert sein; dass hier Einzelnes modificirt werden muss und dass die Rhythmiker keineswegs vollständig ausgebeutet sind, kann dem Boeckh'schen Standpuncte keinen Eintrag thun. Doch Eines ist es, was in der von Boeckh für die Metrik aufgestellten rhythmischen Grundlage den Aussagen der Rhythmiker widerspricht, nämlich dies, dass er neben den rhythmischen Verhältnissen auch das Vorkommen einer Arrhythmie statuirt, und dass in Folge dieser Arrhythmie z. B. einem 3zeitigen Iambus in demselben Verse ein 3zeitiger Trochäus dergestalt sich anschliessen soll, dass die beiden 2zeitigen schweren Tacttheile sich unmittelbar berühren. Allerdings spricht Aristoxenus im Anfange des 2. Buches neben dem *ῥυθμὸς* auch von einer *ἀρρυθμία* und Aristides und mit ihm übereinstimmend das Frag. Paris. nennt ausser den *χρόνοι ἔρρυθμοι* und *ῥυθμοειδεῖς* auch *χρόνοι ἄρρυθμοι*, aber an denselben Stellen wird zugleich deutlich ausgesprochen, dass die Arrhythmie aus der practischen Rhythmik ausgeschlossen ist.

Ausser der rhythmischen Literatur der Alten gibt es noch eine zweite auf die rhythmisch-poetische Composition sich beziehende Literaturschicht, nämlich die Schriften der griechischen und römischen Metriker, von denen wenigstens einige vollständig auf uns gekommen sind. Das kleine metrische Handbuch des Hephästion mit dem zum Theil aus älteren metrischen Werken excerpirten Scholien wurde fortwährend von den mittelalterlichen Byzantinern bei ihrem Studium der alten Dichter fleissig benutzt und zum Zwecke des practischen Unterrichts excerpirt, und mit dem Wiedererwachen der griechischen Philologie im westlichen Europa kam alles

dieses in den Besitz der abendländischen Philologie, wo es denn bis etwa auf Bentley's Zeit zusammen mit den metrischen Schriften der Römer der unumstössliche Canon für die Kenntnis der alten Metrik geblieben ist. Hermann konnte sich wenigstens der vulgär gewordenen Nomenclaturen der metrischen Schriften nicht entschlagen und adoptirte auch hie und da einen auf die Auffassung der Metra im Einzelnen sich beziehenden Satz des Hephästion, ja er vermochte sich sogar in der von ihm gegebenen Anordnung des speciellen Theiles seiner Metrik von der Reihenfolge der hephästioneischen Capitel nicht frei zu machen. Aber im Allgemeinen tritt Hermann der metrischen Tradition der Alten als deren unerbittlicher Feind gegenüber. Die griechischen Metriker wissen nach seiner Ansicht von den Normen, denen die alten Dichter folgten, so gut wie gar nichts mehr, ihr ganzes System ist eine fast continuirliche Reihe von Irrthümern, gegen die Hermann fortwährend polemisiren zu müssen glaubt. Hierbei ist nun gegen Hermann vor allem der Vorwurf zu erheben, dass ihm das von ihm so sehr verachtete System der Metriker sowohl in seinem ganzen Zusammenhang wie in gar vielen Einzelheiten unbekannt geblieben ist. Hephästion unterscheidet zunächst zwei Classen der Metra, die aus gleichen *πόδες* bestehenden *μέτρα μονοειδῆ* oder *καθαρὰ* und die aus einer Mischung verschiedener *πόδες* bestehenden *μικτά*; die letzteren zerfallen wieder in die *μέτρα ὁμοιοειδῆ* und in die *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*. Diesen beiden Classen lässt er alsdann die *μέτρα ἀσυνάρτητα* gegenübertreten, und zwar nicht etwa als eine jenen beiden coordinirte dritte Classe, sondern so, dass die an den beiden ersten Stellen genannten zwei Classen nur die beiden Unterarten einer der asynartetischen Metra gegenübertretenden Gesamtkategorie sind, für welche auch ein bei den römischen Metrikern erhaltener Gesamtname bestand, nämlich *metra connexa* d. i. synartetische Metra. Die *μονοειδῆ* und die erste Species der *μικτά*, nämlich die *ὁμοιοειδῆ* behandelt Hephästion, wie er selber ausdrücklich bemerkt, vereint mit einander; erst dann wird von ihm die zweite Species der *μικτά*, nämlich

die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, dargestellt, auf diese lässt er die *μέτρα ἀσυνάρτητα* folgen und fügt schliesslich als Anhang die *μέτρα πολυσχημάτιστα* hinzu. Diese Art der Anordnung hat Hermann sonderbarer Weise ganz übersehen; er glaubt, Hephästions in Gemeinsamkeit mit einander behandelte *μέτρα μονοειδῆ* und *ὁμοιοειδῆ* seien *metra simplicia* d. h. solche, in denen die auf einander folgenden *ordines* einander gleich seien, während die folgenden Capitel Hephästions (*κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, ἀσυνάρτητα, πολυσχημάτιστα*) die *metra mixta et composita* d. h. solche, in welchen die auf einander folgenden *ordines* ungleich seien, bespräche. Und in diesem irrigen Glauben theilt er die von ihm aufgestellte specielle Theorie der Metra in zwei Hauptabschnitte, die *metra simplicia* und die *metra mixta et composita;* den *metra simplicia* werden von Hermann ausser den wirklichen *simplicia* oder *μονοειδῆ* oder *ὁμοιοειδῆ* auch die von Hephästion sogenannten *ὁμοιοειδῆ* oder *κατὰ συμπάθειαν μικτά* (z. B. die logaödischen Metra, die gemischten Ionici und Choriamben) zuertheilt, die doch sicherlich dasjenige sind, was Hermann *metra mixta* nennt, und von den alten Metrikern auch niemals anders als *μέτρα μικτὰ* angesehen worden sind. Dies Verfahren Hermanns kann, gelind gesagt, nur als eine völlige Gedankenlosigkeit bezeichnet werden, als ein Widerspruch mit den von ihm selber in der Einleitung aufgestellten Fundamentalsätzen. Das System der von ihm so tief verachteten Metriker ist hier sicherlich von allen Vorwürfen freizusprechen, die nur auf Hermann selber zurückfallen. Noch schlimmer aber steht es mit dem zweiten Hauptabschnitte Hermanns, *de metris mixtis et compositis.* Schon das lässt sich nicht rechtfertigen, dass Hermann mit der Theorie der hier behandelten Metra unter ein und derselben Ueberschrift auch die Theorie der Strophen behandelt: doch ist dies wenigstens nicht etwas an sich Unrichtiges, es hindert nur die Uebersichtlichkeit und Deutlichkeit. Aber die in diesem Hauptabschnitte der Strophentheorie vorangehende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra ist trotzdem, dass Hermann sein ganzes System auf philoso-

phische Kategorieen zu erbauen den Anspruch macht, eine ganz und gar unlogische Zusammenstellung und Hermann kann sich über die von ihm hier vereinten metrischen Kategorieen unmöglich klar geworden sein. Die Definition, die er zu Anfang von den gemischten und von den zusammengesetzten Metra oder, wie er selber sagt, von den *mixti et compositi numeri* aufstellt, kann nur unsern Beifall verdienen. *Mixti qui ex diversis numeris in unum confusis constant* (das würden also vor Allem die logaödischen Metra, die gemischten Ionici u. s. w. sein), *compositi in quibus plures numeri ita sunt copulati ut alter sequatur alterum* (dahin würden also vorzugsweise die Verse der von Hermann sogenannten dorischen Strophe gehören, für welche die Alten ganz entsprechend den Hermann'schen *metra composita* den terminus technicus *μέτρα ἐπισύνθετα* gebrauchen). Aber wie verhält sich zu diesen Definitionen die nun weiter folgende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra Hermanns? Da lesen wir zu unserem grossen Erstaunen, dass 1) die *mixta metra* a) in die *polyschematista* und b) in die *metra numeri concreti* (vgl. oben S. VI) zerfallen und dass als Haupttypus der letzteren die Metra der dorischen Strophe hingestellt und besprochen werden. 2) Die *metra composita* sind zusammengesetzt a) *per cohaerentiam, κατὰ συνάφειαν* oder b) *sine vinculo*; die der ersten Art dieser Zusammensetzung folgenden Metra sind die von den Alten sogenannten *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, die der zweiten Art die *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Dies, meint Hermann, seien die Kategorieen, nach welchen sich die gemischten und zusammengesetzten Metra im Einzelnen sonderten. Es ist aber, als ob er selber eine allerdings wohlberechtigte Scheu trüge, eine auf diese Kategorieen basirte Ausführung zu geben; er sagt, nachdem er jene Eintheilung aufgestellt hat, Elem. p. 519: *Nemo non videt, hanc partitionem, quam proposuimus, latius patere quam ut ea tantum metra comprehendat, de quibus hoc libro dicturi sumus;* deshalb will er die vorher angegebene Reihenfolge der *metra mixta et composita* verlassen und folgende Anordnung einhalten: 1) *De versibus poly-*

schematistis; 2) *de versibus asynartetis;* 3) *de versibus secundum antipathiam compositis;* 4) *de numeris concretis.* Von den Versen, welche die Alten *πολυσχημάτιστα* nennen, sind, wie Hermann dann weiter erklärt, die meisten in Wahrheit keine *πολυσχημάτιστα*, dennoch werden sie hier alle an dieser Stelle von Hermann abgehandelt. Von den Versen ferner, welche die Alten für *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* ausgeben, ist, wie Hermann will, kein einziger ein *κατ' ἀντιπάθειαν μικτός*, dennoch werden sie alle und nur sie von Hermann unter der Kategorie der *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* besprochen. Unter den von den Alten sogenannten *μέτρα ἀσυνάρτητα* gibt es nach Hermann nur einige wenige, welche wirkliche *ἀσυνάρτητα* sind, dennoch werden alle von Hephästion als Asynarteten bezeichneten Verse auch von Hermann ganz in der Reihenfolge Hephästions unter der Kategorie der Asynarteten behandelt. Warum, fragen wir, hat denn Hermann nicht jene Kategorieen der Alten verlassen, wenn er sie als unrichtig erkannt hatte, warum hat er nicht bessere Kategorieen an deren Stelle gesetzt? Zu eigenen besseren Kategorieen ist Hermann nicht gekommen, er hält hier überall das Verfahren ein, dass er von den termini technici der alten Metriker sagt, sie passen nicht für die darunter begriffenen einzelnen Metra — einen wirklichen Nachweis dafür ist er freilich schuldig geblieben. Es ist dies eine gar voreilige Kritik der metrischen Tradition, deren letzter Grund kein anderer ist als der, dass Gottfried Hermann die Kategorieen der Metriker zu kritisiren unternimmt, wo ihm der Begriff, den die Alten mit jenen Kategorieen verbinden, noch völlig unverständlich geblieben ist — sagen wir es gradezu, dass ihm die antike Theorie der *πολυσχημάτιστα*, der *ἀσυνάρτητα*, der *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* noch viel unklarer geblieben ist, als die Tacttheorie des Aristoxenus. Der einzige Punct, wo Hermanns Kritik der alten metrischen Tradition gerechtfertigt ist, sind die von ihm selber als Logaöden oder Choriamben aufgefassten *ἀντισπαστικὰ* und *ἰωνικὰ μικτὰ* der Alten. Aber auch hier sollte sein wohlerworbenes Verdienst sofort durch einen dasselbe aufwiegenden

Irrthum geschmälert werden. Die bei den späteren Metrikern übliche antispastische Messung der Logaöden hat nämlich Hermann glücklich beseitigt, dafür wird aber die antispastische Messung — den Metrikern der älteren Zeit war sie nachweislich unbekannt, sie ist erst eine Neuerung des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts — in anderer Weise von ihm den Metren der Alten octroyirt: antispastisch nämlich soll nach Hermann eine bestimmte Classe von Metren sein, welche die alten Metriker ganz richtig unter der Kategorie der Asynarteten begreifen — Hermann hat dies freilich nicht gewusst, da er, wie gesagt, von der Asynartetentheorie der Alten kaum eine oberflächliche Kenntnis hatte. In ähnlicher Weise, wie die sogenannten *metra mixta et composita*, müssen sich nun auch die *metra simplicia* der Alten die übereilte Kritik Hermanns gefallen lassen. Nach ihrer Ueberlieferung ist der *κύριος πούς* des päonischen Metrums ein Kretikus, welcher die Auflösung zum 1. und 4. Päon verstattet; das päonische Metrum selber ist meistens theils akatalektisch gebildet. Dies Alles erklärt Hermann für irrig, freilich ohne auch hier einen Grund anzugeben. Das päonische Metrum soll nämlich nur einen Päon, niemals einen Kretikus zulassen, der Ausgang desselben soll nur katalektisch, niemals akatalektisch sein, denn der den päonischen Vers schliessende Kretikus ist nach Hermann kein Kretikus, sondern vielmehr die dactylische Katalexis eines ersten Päons mit auslautender *syllaba anceps*. Und während Hephästion lehrt: *τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε παιωνικόν*..., lehrt Hermann grade das Gegentheil: das kretische Metrum ist keine Species des päonischen, sondern ein von diesem ganz verschiedener Rhythmus, der so wenig wie der dactylische mit dem päonischen Gemeinschaft hat; Beweise verschmäht er auch hier. Und so finden sich denn die Nomenclaturen der alten Metriker fast sämtlich auch in der Hermann'schen Metrik wieder, aber Hermann hat sich die Freiheit genommen, sie in einer ganz andern Weise zu gebrauchen. Bemerkenswerth ist bei diesen Umkehrungen des Sinnes auch der von den Metrikern zur Bezeichnung für die

Maasseinheit der monopodischen und dipodischen Messung gebrauchte Ausdruck *βάσις*, dem Hermann ungerechter Weise die ihm seit alter Zeit zukommende Function geraubt hat, weil er damit die angeblichen zwei *arses nudae* am Anfange logaödischer und dactylischer Reihen passend zu bezeichnen vermeint.

So unverdient aber auch die Vorwürfe sind, mit denen er die Tradition der alten Metriker überschüttet hat, so haben sie doch willigen Widerhall gefunden, so dass es fast zum guten Ton zu gehören schien, den Hephästion aufs Gründlichste zu verachten — nur etwa die Fragmentensammler nahmen ihn noch zur Hand, um die von ihm gegebenen metrischen Beispiele der griechischen Dramatiker und Lyriker auszubeuten. Auch Boeckh hat von den alten Metrikern einen möglichst schlechten Begriff: Aristoxenus gehört einer Periode des griechischen Alterthums an, welche der Blüthezeit der musischen Kunst noch nahe stand, und die von den alten Dichtern befolgten rhythmischen Normen hatten sich bis dahin noch in ungetrübter Reinheit und Treue erhalten; ganz anders aber verhält es sich mit den Metrikern, welche nichts anderes sind als Grammatiker, die in der alexandrinischen und in der römischen Kaiserzeit lediglich aus den Texteswortcn der alten Dichter ohne irgend welche Tradition aus besserer Zeit ihre metrischen Regeln so gut sie können abstrahiren. Da würde es also mit dem System der griechischen Metriker genau dieselbe Bewandtnis haben wie mit dem metrischen System Hermanns. Es ist ein Glück, dass Boeckh seiner Ansicht von der Werthlosigkeit der metrischen Tradition wenigstens einmal inconsequent geworden ist, denn dieser Inconsequenz verdankt die moderne Wissenschaft der Metrik einen der schönsten Fortschritte, den sie gemacht hat Es ist dies der von Hephästion und Anderen überlieferte Satz, dass der Vers oder vielmehr das *μέτρον* (denn der Vers oder der *στίχος* ist in der Terminologie der Metriker nur eine bestimmte Species des *μέτρον*), nicht bloss auf eine *syllaba anceps*, sondern auch überall auf eine *τελεία λέξις*, d. h. auf ein vol-

les Wort ausgeht, das also da, wo eine Wortbrechung stattfindet, ein Versende nicht stattfinden kann. Durch die Herbeiziehung und Festhaltung dieses Satzes hat Boeckh die frühere Versabtheilung in den Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker auf feste Normen zurückgeführt und dem Schwanken der handschriftlichen Ueberlieferung und der Willkür früherer Herausgeber ein für alle Mal ein Ende gemacht. Gottfr. Hermann ist in seiner Geringschätzung der Metriker leider consequenter als Boeckh und will jenen Satz vom Versende ebenso wenig, wie der gesamten übrigen metrischen Tradition irgend welche Autorität zuerkennen, aber seine Polemik gegen die darauf basirte Versabtheilung Boeckhs hat sich als fruchtlos erwiesen und sein Nothbehelf der gebundenen und nicht gebundenen Verse hat wohl nur wenig Beifall gewinnen können.

Man hätte denken sollen, dass dieser wichtige Fund für Boeckh eine hinreichende Veranlassung gewesen wäre, um auch sonst den Metrikern eine grössere Theilnahme zuzuwenden und auch ihre übrigen Lehrsätze mit grösserer Unparteilichkeit, als dies Hermann gethan, zu beachten und insbesondere noch so manche bei ihnen enthaltene Notizen, welche Hermann völlig unberührt gelassen, wieder hervorzuziehen. Aber mit Ausnahme jener τελεία λέξις am Ende des Verses behält Boeckh den Metrikern gegenüber ganz und gar den Hermann'schen Standpunct bei; die ehrwürdigen Asynarteten müssen sich auch bei Boeckh die ihnen von Hermann nach Bentleys Vorgange zuerkannte Umkehrung der alten Bedeutung gefallen lassen, von den verschiedenen Arten der Apothesis wird bloss die akatalektische und katalektische anerkannt, die brachykatalektische und hyperkatalektische als unnütz verworfen, die dikatalektische und prokatalektische Bildung bleibt mit Vergessenheit bedeckt, die Basis im Sinne der Alten kommt auch hier nicht zu ihrem Recht, sondern muss, wie Hermann will, zur Bezeichnung des iambischen, trochäischen, spondeischen Anlautes der Logaöden dienen, und wenn Boeckh auch die rhythmische Geltung dieses Anlautes an-

ders bestimmt, so findet er doch grade bei dieser sogenannten Basis die von Hermann vorgenommene Verwendung des alten Wortes ganz vortrefflich, dergestalt dass er auch den spondeischen Anlaut trochäischer Metra als Basis im Hermann'schen Sinne hinstellt. Die antispastische Messung der Logaöden sieht er als durch Hermann beseitigt an; er stimmt ihm zwar nicht bei, wenn dieser den alten Metrikern entgegen eine bestimmte Classe von iambischen Versen als Metra des antispastischen Rhythmus auffasst, aber auch Boeckh ist nicht gesonnen, die Kategorie der Antispaste für die Metrik gänzlich aufzugeben, und insbesondere sind es die Dochmien, aus welchen Boeckh ein eigenes antispastisches Metrum constituirt, indem er sie nicht, wie es die Aelteren wollen, als eine Verbindung des iambischen und päonischen Tactes, sondern in Uebereinstimmung mit der erst im 2ten christl. Jahrh. aufgekommenen Theorie der späteren Metriker für einen aus einem Antispasten und einer langen Ictussilbe bestehenden Rhythmus erklärt.

So nimmt denn zwar das Boeckh'sche System der Metrik insofern einen von dem Hermann'schen System durchaus verschiedenen Standpunct ein, dass es die rhythmische Tradition der Alten überall zur nothwendigen Grundlage macht, und der hierdurch gewonnene Fortschritt ist in der That ein ausserordentlich grosser; aber was die Herbeiziehung der metrischen Tradition der Alten betrifft, so ist diese von Boeckh ebenso wenig wie von Hermann verwerthet oder vielmehr es hat hier Boeckh mit Ausnahme des Satzes von der *τελεία λέξις* nur die ganz vulgären Kategorieen aufgenommen, welchen Hermann seine Approbation nicht versagt hat. Es war in der That etwas Schweres, des Gefühles der Verachtung, welches man nach dem von Hermann gefällten Verdammungsurtheile den alten Metrikern gegenüber empfinden musste, Herr zu werden. Und doch ist diese Verachtung eine völlig unverdiente. Von dem Augenblick an, wo man die Doctrin der alten Metriker in ihrem ganzen Zusammenhange und in allen ihren Einzelheiten kennen gelernt haben wird, wird man die an

ihnen begangenen Unbilden widerrufen und in ihnen eine den Rhythmikern coordinirte Quelle unserer Kenntnis der antiken Metrik erblicken müssen. Freilich erfordert die völlige Durchdringung des von den Metrikern überlieferten Stoffes eine nicht minder schwere Arbeit als das Verständnis der rhythmischen Tradition, denn auch hier fehlt es an einem die ganze rhythmische Doctrin umfassenden Werke. Die Hauptschrift ist der kleine Auszug, welchen Hephästion aus seinen grösseren metrischen Werken für seine Schüler veranstaltet hat, um diesen zur Erleichterung seiner metrischen Vorlesungen ein dünnes Encheiridion mit den nöthigen metrischen Beispielen in die Hände zu geben. Der diesen Beispielen hinzugefügte Text ist so kurz wie möglich; gar viele metrische Kategorieen sind hier ohne alle Definition nur mit dem Namen angedeutet, und es war dem mündlichen Vortrage überlassen, die nöthigen Erläuterungen zu geben. Doch eben seiner Kürze wegen wurde es bei den Folgenden ein sehr beliebtes Buch, durch welches nach und nach alle übrigen umfassenderen metrischen Werke in Vergessenheit gerathen sind. Wirklich brauchbar konnte es für die Späteren freilich nur dadurch werden, dass Männer wie Longin u. A. aus jenen ausführlicheren Werken wenigstens hie und da eine nothwendige Erklärung als Anmerkung hinzufügten. Ein nicht unbedeutender Theil dieser Scholien ist, freilich mit vielen unnützen Zusätzen der Byzantiner vermischt, uns überkommen; sie sind für uns neben dem Encheiridion das zweite metrische Quellenbuch. Ausserdem gibt es nur 2 metrische Darstellungen, welche eine einigermassen ergiebige Ausbeute gestatten; die eine ist die in dem aristideischen Werke über Musik enthaltene, die andere die des Marius Victorinus; beide aber sind leider ohne Verständnis angefertigte Compilationen aus früheren Werken, voll von Unrichtigkeiten und Widersprüchen und nur mit grösster Vorsicht zu benutzen. Die übrigen Reste der alten metrischen Literatur haben eigentlich nur für die Geschichte der metrischen Disciplin Interesse, höchst selten, dass sich daraus der eigentlich metrische Stoff erweitern liesse.

Es würde mir wohl niemals gelungen sein, ein volles Verständnis der metrischen Tradition zu gewinnen, wenn ich nicht vorher mit meinem Studium der Rhythmiker zum Abschlusse gediehen wäre. Weit entfernt nämlich, dass die Metriker, wie man gewöhnlich annimmt, den Rhythmikern widersprechen, bilden vielmehr die Grundzüge der rhythmischen Tradition das Fundament für das System der Metrik. Und gar Vieles von dem in dem letzteren Enthaltene kommt nur dadurch zu seiner endgültigen Erklärung, dass man die scheinbar abgerissenen Fäden erkennt, welche von Aristoxenus und überhaupt von der Rhythmik der älteren Zeit zu den einzelnen Kategorieen der Metriker hinüber führen. Ich glaube, in der die metrischen Quellen behandelnden Einleitung dieses Buches den unumstösslichen Nachweis geliefert zu haben, dass das System der Metriker mit nichten als eine blosse Reflexion der lediglich auf die Dichtertexte beschränkten Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit anzusehen ist, dass vielmehr die in den musischen Kunstschulen der alten Zeit ausgebildete rhythmisch-metrische Theorie keineswegs mit dem Ende jener älteren Zeit ganz und gar zu Grunde gegangen ist, sondern sich zum guten Theile in die alexandrinische Zeit hineinvererbt und hier in ihrem letzten Niederschlage von den alexandrinischen Grammatikern benutzt ist, als sie das uns überkommene metrische System aufbauten. Freilich findet sich in diesem Systeme manche Auffassung, die nicht mehr auf jener alten rhythmisch-metrischen Tradition beruht, sondern darin ihren Grund hat, dass jene Grammatiker irgend eine metrische Erscheinung nach unrichtiger Analogie unter einer Kategorie begriffen, welcher sie nur der äusseren Silbenbeschaffenheit, aber nicht dem rhythmischen Werthe der Silben nach angehören kann. Fügen wir noch hinzu, dass auch noch die Metriker des zweiten christl. Jahrh. ihrem Streben etwas Neues zu finden nachgegeben, z. B. zu der aus der alexandrinischen Zeit herrührenden metrischen Kategorie auch noch ein antispastisches Metrum hinzugefügt haben, so ist hiermit der Standpunct, welchen wir

gegenüber der uns überkommenen rhythmischen Tradition einzunehmen haben, hinlänglich bezeichnet. Das Meiste nämlich von demjenigen, was uns die Metriker überliefern, ist ein Rest der aus der alten Zeit stammenden rhythmisch-metrischen Tradition und alles dies hat für uns dieselbe Autorität, wie die Sätze der Rhythmiker; die zu jenem alten Fundamente hinzugekommenen Neuerungen erweisen sich als solche dadurch, dass sie mit den Berichten der Rhythmiker nicht im Einklange stehen, und eine wissenschaftliche Bearbeitung der Metrik findet daran kein anderes als bloss ein historisches Interesse.

Die Eigenthümlichkeit des in diesem Buche aufgestellten metrischen Systems im Gegensatze zum Hermann'schen und Boeckh'schen ist, denke ich, durch das Voranstehende hinlänglich bezeichnet. Es ist ganz und gar auf die Tradition der alten Rhythmiker und Metriker basirt; eigene Kategorieen hinzuzufügen war völlig überflüssig, denn in den Kategorieen der Alten ist alles dasjenige, was wir von der griechischen Metrik wissen können, enthalten; jede eigene Reflexion ist vom Uebel, und derjenige, welcher ein bleibendes System der Metrik aufstellen will, soll nicht suchen, eine etwa ihm selber eigenthümliche Gedankenfülle dort niederzulegen, sondern seine eigenen Gedanken gegenüber den Angaben der Quellen auf das allerknappste Maass zu beschränken. Was half es uns vordem, eine eigene Kategorie vom synkopirten Metrum aufzustellen? Wäre es uns damals vergönnt gewesen, in die antike Lehre von der asynartetischen Bildung einzudringen, so hätten wir nicht nöthig gehabt, die Metrik um eine überflüssige Nomenclatur zu bereichern. Auch die Anordnung der Metrik ist uns durch die Alten genau vorgezeichnet, denn eine bessere Folge der Haupttheile als diejenige, welche wir bei Hephästion und Aristides finden, wird sich der Natur der Sache nach nicht geben lassen: 1. *περὶ συλλαβῶν*; 2. *περὶ ποδῶν*; 3. *περὶ μέτρων*; 4. *περὶ ποιήματος*. Die einzige Abweichung, die ich mir erlaubt habe, ist die, dass ich den zweiten und dritten dieser Theile in einen zusammengezogen habe. Der erste Abschnitt *περὶ συλλαβῶν* be-

handelt freilich in sehr abgekürzter Weise dasjenige, was Aristoxenus das sprachliche Rhythmizomenon nennt, und da überall die Sätze der Rhythmiker mit denen der Metriker zu verbinden sind, so habe ich für diesen ersten Abschnitt die aristoxenische Bezeichnung gewählt und der Lehre vom Gebrauche der Silben als rhythmischer Längen und Kürzen die genaueren Maassbestimmungen zugefügt, welche denselben nach den Traditionen der Rhythmiker zukommen. Und da es sich darum handelt, in welcher Weise und unter welcher Berücksichtigung der in der Sprache enthaltenen Eigenthümlichkeiten die Silben dem Rhythmus unterworfen werden können, so habe ich den in der griechischen Poesie geltenden Normen eine kurze Uebersicht der verschiedenen Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenons in den Poesien der mit den Griechen verwandten Völker vorausgeschickt. Es ist diese Darstellung ein erster Versuch ohne alle Ansprüche, der aber endlich einmal gemacht werden musste, wenn man den richtigen Maassstab für die Beurtheilung der griechischen Metrik nicht entbehren will. Für mich bestand hier die Hauptschwierigkeit in der nothwendig gebotenen Kürze; eine Darstellung auf einem grösseren Raum wäre leichter geworden. — Für den Abschnitt *περὶ ποδῶν καὶ περὶ μέτρων* ist die Ueberschrift: Tact, Reihe und Periode gewählt; kann auch das Wort Periode auf den ersten Anblick Manchem befremdlich erscheinen, so darf ich doch annehmen, dass der Leser dieses Buches alsbald die Ueberzeugung gewinnen wird, dass Alles, was man *στίχος, μέτρον* und *ὑπέρμετρον* oder nach Hermanns Vorgange System nennt, von den früheren Metrikern unter dem Terminus *περίοδος* als Einheit zusammengefasst wurde. Es enthält dieser Abschnitt die Elemente der rhythmisch-metrischen Composition. — Es bleibt noch der letzte Abschnitt der Metrik übrig (*περὶ ποιήματος*), welcher die aus der Vereinigung der Perioden bestehenden bald stichischen bald systematischen Compositionsformen der griechischen Poesie im Einzelnen zu behandeln hat. Man kann dies den speciellen Theil der Metrik nennen und er ist einstweilen durch den dritten Band dieses Werkes vertreten.

Für die Widersprüche, die sich zwischen diesem dritten Bande und dem vorliegenden finden, bedarf es von meiner Seite keiner Entschuldigung, denn seitdem der dritte Band veröffentlicht wurde, ist eine geraume Zeit (*δέκατον μὲν ἔτος τόδ'*) verflossen, welche viele Gelegenheit zum Umlernen geboten hat. Waren wir doch damals mit der Tradition der Metriker noch unbekannt genug. Sollte eine neue Auflage des dritten Bandes nöthig werden, so wird sich die nothwendige Harmonie herstellen und mancher andere dort gemachte Fehler vermeiden lassen; dort wird auch die allgemeine Classification und die Anordnung der Systeme (ich folge dem hephästioneischen Sprachgebrauche) der speciellen Erörterung der stichischen und systematischen Compositionsform vorausgeschickt werden.

INHALT.

Einleitung.

Die Quellen der Metrik.

Erstes Capitel.

Uebersicht der rhythmisch-metrischen Litteratur der Griechen und Römer.

Zweites Capitel.

Das alte System der metra derivata oder παραγωγά.

Drittes Capitel.

Das neue metrische System des Heliodor, Hephästion und Philoxenus.

Erstes Buch.

Die Sprache als Rhythmizomenon.

Erstes Capitel.

Rhythmus und sprachliches Rhythmizomenon im Allgemeinen.

Zweites Capitel.

Die verschiedene Verwendung des sprachlichen Rhythmizomenons in der Poesie der verschiedenen Völker.

Drittes Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenons.

Zweites Buch.

Tact, Reihe und Periode

(περὶ ποδῶν, περὶ μέτρων).

Erster Abschnitt.

Die gleichförmigen Metra
(Μέτρα μονοειδῆ, καθαρά).

Erstes Capitel.

Die gleichförmigen Metra nach ihren Tonarten.

Zweites Capitel.

Die Reihen der gleichförmigen Metra.

Drittes Capitel.

Gleichförmige Metra mit irrationalen Silben.

Viertes Capitel.

Die gleichförmigen Metra nach ihrer verschiedenartigen Apothesis.

Fünftes Capitel.

Gleichförmige Metra asynartetischer Bildung.

Zweiter Abschnitt.

Die ungleichförmigen Metra.

Sechstes Capitel.

Die tactwechselnden Metra.

Siebentes Capitel.

Die gemischten und episynthetischen dactylotrochäischen Metra.

Allgemeine Metrik der Griechen.

Einleitung.

Die Quellen der Metrik.

Erstes Capitel.

Uebersicht der rhythmisch-metrischen Litteratur der Griechen und Römer.

§. 1.

Die klassische Zeit des Griechenthums. Aristoxenus.

Die sämmtlichen Metra der Griechen sind zunächst und ursprünglich melische Metra, d. h. sie sind für den Gesang-Vortrag mit hinzutretender Instrumentalbegleitung bestimmt. Die für declamatorischen Vortrag oder für die Lectüre bestimmten poetischen Gattungen des klassischen Griechenthums sind in nicht mehr als etwa 4 oder 5 verschiedenen Versmaassen gehalten, aber selbst diese wenigen Versmaasse sind ihrem Ursprunge nach melische Metra und werden auch späterhin noch häufig genug als solche gebraucht. Alle übrigen und gerade die kunstreichsten Metra, deren Zahl mit Rücksicht auf die immer neuen Gestaltungen der Strophen in der dramatischen Poesie und der chorischen Lyrik geradezu unendlich genannt werden kann, sind lediglich für die Melik bestimmt. Freilich konnte es nicht fehlen, dass man Verse, mit denen man zuerst durch den Gesang des Chores oder der Bühne bekannt geworden war, auch späterhin ohne die Melodie, in der man sie dort gehört, recitirte und declamirte, aber der Dichter hatte sie nur mit Rücksicht auf den musicalischen Vortrag gedichtet und nur mit Rücksicht auf diesen das Metrum geschaffen.

Wir erblicken hier die antike Poesie in einer fast unzertrennlichen Einheit mit der Musik. Diese Verbindung der beiden

Künste wird dadurch eine noch innigere und festere, dass der antike Dichter zugleich der Musiker oder Componist seiner eignen poetischen Texte ist. Pindar, Simonides, Aeschylus galten dem Alterthum nicht bloss als die klassischen Dichter, sondern auch als die klassischen und mustergültigen Componisten. Sie selber waren es, die für ihre Poesieen die *μέλη* und *κρούματα* d. h. die Melodieen und die Weisen der Instrumentalbegleitung setzten, in denen sie bei der Aufführung im Theater oder im Odeum vorgetragen werden sollten.*) Sehen wir nun zumal, dass der chorische und dramatische Dichter auf die Gestaltung seiner melischen Metra so ausserordentliche Sorgfalt verwendet, dass er hier stets bedacht ist, neue metrische Formen zu schaffen, die noch kein andrer Dichter vor ihm gebraucht und die er selber weder in einem früheren Stücke noch in einer anderen Partie desselben Stückes angewandt hat, so können wir darüber nicht in Zweifel sein, dass der Dichter diese kunstreichen Metra

---

*) Deshalb erwähnen die älteren Lyriker wie Stesichorus, Lasus, Anakreon, Pindar häufig selber in ihren Gedichten die Tonarten. Ueber die Bedeutung der Dichter als Componisten vgl. vorzugsweise die meist auf Aristoxenus zurückgehende Schrift Plutarch. de mus.; — c. 20 *εἰ οὖν τις Αἰσχύλον ἢ Φρύνιχον φαίη δι' ἄγνοιαν ἀπεσχῆσθαι τοῦ χρώματος, ἆρά γ' οὐκ ἂν ἄτοπος εἴη*; ib. *Ἐζήλου γοῦν (Παγκράτης) ὡς αὐτὸς ἔφη τὸν Πινδάρειόν τε καὶ Σιμωνίδειον τρόπον καὶ καθόλου τὸν ἀρχαῖον καλούμενον ὑπὸ τῶν νῦν.* c. 31 *τῶν γὰρ κατὰ τὴν αὑτοῦ ἡλικίαν φησὶ (Ἀριστόξενος) Τελησίᾳ τῷ Θηβαίῳ συμβῆναι νέῳ μὲν ὄντι τραφῆναι ἐν τῇ καλλίστῃ μουσικῇ καὶ μαθεῖν ἄλλα τε τῶν εὐδοκιμούντων καὶ δὴ καὶ τὰ Πινδάρου τά τε Διονυσίου τοῦ Θηβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί.* Die berühmtesten dramatischen Componisten waren Phrynichus und Aeschylus; vom Sophokles sagt Aristoxenus (vit. Soph.), dass er die Neuerung aufgebracht habe, in den Monodieen (*ἴδια*) die Phrygische Tonart anzuwenden. Dem Euripides sagte man nach, dass er sich seine *μέλη* durch andere machen liess, durch Iophon oder Timokrates von Argos (vit. Eur.). Von Agatho berichtet Plut. quaest. conv. 3, 1, dass er zuerst in der Tragödie das chromatische Tongeschlecht angewandt habe. — Auch Rhetoren und spätere Metriker wissen von der doppelten Stellung der alten Dichter als Dichter und Musiker. Cic. de orat. 3 § 174 Haec duo musici qui erant quondam idem poetae machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum. Atilius Fortun. p. 332 qui cum essent non tantum poetae perfectissimi, sed etiam musici.

nur mit Rücksicht auf den Rhythmus des Gesanges, in welchem sein Werk bei der festlichen Aufführung im vollen Glanze der Darstellung vorgetragen werden soll, geschaffen hat, nicht aber mit Rücksicht auf den Leser des später herauszugebenden poetischen Textes.

Bei unseren modernen Dichtern ist dies Alles anders. Der Libretto-Schreiber soll zwar dem Operncomponisten „vorarbeiten", aber dennoch weicht der letztere in seinen musicalischen Rhythmen von den Metren des Textes in der freiesten und oft willkürlichsten Weise ab, — bei kirchlichen Compositionen ist es sogar häufig genug geradezu ein Text in ungebundener Rede, den der Musiker in Rhythmen setzt. Zudem will ein Operntext fast niemals den Namen eines wirklichen poetischen Kunstwerks beanspruchen; dramatische Dichtungen von wirklichem Kunstwerthe, die sich in irgend einer Weise dem Drama der Alten zur Seite stellen könnten, sind nicht Opern, sondern recitirende Dramen. Etwas anderes ist es freilich mit unserer modernen Lyrik; denn hier wird bisweilen auch besseren Dichtungen das Schicksal einer musicalischen Composition zu Theil: aber auch hier hat sich der Musiker für den Rhythmus der von ihm zu schaffenden Melodieen höchstens nur insoweit an den Text zu binden, dass er eine accentlose Silbe des Metrums nicht zu einer Accentsilbe der Melodie macht, im übrigen verfährt er mit der grössten Freiheit; nur gering ist die Zahl der Melodieen, deren Tacte, rhythmische Reihen und Perioden genau den Metren des Gedichtes folgen.

Bei uns Modernen ist also das Metrum des Gedichtes etwas Selbständiges neben dem musicalischen Rhythmus der Melodie. Indem wir den Rhythmus oder den Tact zunächst auf die Musik beziehen, unterscheiden wir zwischen einer Rhythmik als der musicalischen Tactlehre und zwischen einer Metrik als der Technik der poetischen Form. Man kann recht wohl Lehrbücher der modernen Metrik schreiben, in denen vom Tacte gar keine Rede ist. Die „πόδες, κῶλα, μέτρα" der griechischen Poesie fallen, insofern diese eine melische ist, mit den musicalischen Tacten, Reihen und Perioden der Melodie zusammen. Die Darstellung der griechischen Metrik muss daher zugleich eine Darstellung der griechischen Rhythmik sein. Schon hieraus erhellt, dass

eine die Formen der griechischen Poesie behandelnde Metrik von einer Darstellung der Metra unserer modernen Dichter etwas wesentlich verschiedenes sein muss. Die Verschiedenheit wird noch grösser durch die grosse Mannigfaltigkeit der antiken Metra, denen gegenüber die Zahl unserer modernen Dichter fast eine verschwindend kleine ist. Es kommt noch hinzu, dass die Norm der modernen Poesie in Beziehung auf die Behandlung der Sprachsilben eine ausserordentlich einfache ist, während sich hier bei den Alten eine ziemlich complicirte Praxis im Gebrauch der Silben herausgebildet hat, die nicht einmal in den verschiedenen Gattungen der Poesie dieselbe ist, denn das attische Drama folgt in Beziehung auf Position, auf Zulässigkeit oder Nichtzulässigkeit des Hiatus u. s. w. anderen Bestimmungen als die chorische Lyrik und diese weicht wieder von den Normen des Epos ab.

Bei der Einfachheit unserer modernen Lyrik schreiben unsere Dichter ihre Verse nieder, ohne dass sie vorher die Technik des Versificirens gelernt zu haben brauchen. Die antiken Dichter sind keine Autodidacten der poetischen Form, sie konnten es um so weniger sein, weil alle diejenigen, welche nicht bloss Epiker waren, zugleich im Besitze der eigentlich musicalischen Technik sein mussten: der lyrische und dramatische Dichter des klassischen Alterthums ist zwar kein *μουσικὸς* in dem Sinne des Virtuosen, wohl aber — was noch höher steht — ein *μουσικὸς* in dem Sinne des Componisten; wir wissen, dass die berühmten Componisten des Alterthums gerade diejenigen sind, welche wir als berühmte Lyriker und Dramatiker kennen. Schon am Ende des siebenten Jahrhunderts erblicken wir daher in Griechenland das Institut der musicalischen Kunstschulen, welches späterhin besonders in Athen, wo wir den Ceer Pythokleides, den Hermioneer Lasos, den Agathokles, den Lamprokles, Damon, Drako, Stratonikus u. a. als *διδάσκαλοι* der *τέχνη μουσικὴ* auftreten sehen, von der grössten Bedeutung wird. Hier hatten diejenigen, welche der musischen Kunst als Lyriker, Dramatiker, Kitharoden, Auleten sich widmen wollten, die Gesetze der harmonischen, rhythmischen und metrischen Composition zu erlernen und auf Grundlage der Technik, die er hier erlangte, tritt dann der musische Künstler weiterhin auch wieder als Neubildner früher nicht vorhandener rhythmischer und metrischer Formen auf.

Diese mündliche Unterweisung in den Schulen, welche die Kunstregeln vom Meister auf den Schüler fortpflanzte, musste von selber zu dem führen, was wir ein System oder eine Theorie der Kunst nennen, in der Rhythmik und Metrik mindestens zu einer Unterscheidung der verschiedenen Gattungen der rhythmischen und metrischen Formen und einer dieselben im einzelnen bezeichnenden Nomenclatur. In dieser Weise lässt sich das Vorhandensein eines rhythmisch-metrischen Systemes oder einer rhythmisch-metrischen Theorie mit vollster Sicherheit für die klassische Zeit des Griechenthums voraussetzen. Zu den früheren Formen waren neue hinzugetreten, zu den alten Terminologieen, deren Wortlaut schon den volksthümlichen Ursprung verräth, mussten neue zum Theil auf Abstraction und Reflexion beruhende Kunstausdrücke hinzukommen. Gerade die *διδάσκαλοι* jener Schulen sind die Erfinder dieser Termini. Ein interessantes Beispiel hierfür zeigt sich auf dem tonischen Gebiete der musischen Kunst (in der *ἁρμονικὴ*) in der Auffindung der die Transpositionsscalen bezeichnenden Nomenclatur, die sich wohl mit ziemlicher Sicherheit auf den oben genannten Pythokleides zurückführen lässt. Wir dürfen voraussetzen, dass die meisten der uns aus späteren rhythmischen und metrischen Quellen überkommenen Classificationen und Termini technici aus jenen Kunstschulen hervorgegangen sind.

Der mündlichen Unterweisung der Schule tritt eine die musischen *τέχναι* behandelnde Litteratur zur Seite, die bereits mit Lasos beginnt. Wir können uns aus dem Berichte, den Aristoxenus von ihr gibt, ein ziemlich klares Bild davon machen. Man beabsichtigte nicht etwa eine umfassende Darstellung der Kunst oder ihrer einzelnen Zweige, sondern man wollte dem Schüler kleine Hülfsbücher zur Unterstützung der mündlichen Unterweisung in die Hand geben. In diesem Sinne haben wir uns die alten Schriften über Harmonik und Organik zu denken. Vgl. griech. Harmonik § 2. Keine dieser älteren Schriften scheint aber zugleich den tonischen und den rhythmisch-metrischen Theil der Kunst dargestellt zu haben: es gab Verfasser von harmonischen, von organischen, von rhythmischen Schriften.

Von der Art und Weise, wie man den rhythmisch-metrischen Theil der Kunst behandelte, gibt uns Plato Cratyl. 424 c eine

Notiz: *οἱ ἐπιχειροῦντες τοῖς ῥυθμοῖς τῶν στοιχείων πρῶτον τὰς δυνάμεις διείλοντο, ἔπειτα τῶν ξυλλαβῶν, καὶ οὕτως ἤδη ἔρχονται ἐπὶ τοὺς ῥυθμοὺς σκεψόμενοι, πρότερον δ' οὔ.* Die Methode war also die, dass man vom Rhythmus der Poesie oder, wenn wir wollen, vom Rhythmus der Vocalmusik, die ihrer Stellung nach in der klassischen Zeit vor der Instrumentalmusik prävalirte, ausgieng. Von diesem Standpunct aus begann man mit einer Erörterung der in der Poesie vorkommenden Silbengrössen, sprach zuerst von der Natur der *στοιχεῖα* (lange und kurze Vocale und Consonanten), dann von deren Vereinigung zur Silbe (Position), und erst dann, aber nicht früher, gieng man auf die „*ῥυθμοὶ*“ ein. Aristoxenus theilt uns einen hierauf bezüglichen Satz aus den Schriften der „*παλαιοὶ ῥυθμικοὶ*“ mit. Es lehrten nämlich jene alten Meister: *πᾶν μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενόν πως καὶ πέφυκε καὶ λέγεται, ὥστε καὶ ἡ συλλαβὴ οὕτως ἂν ἔχοι πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, εἴπερ τοιοῦτον ἐστὶν οἷον μετρεῖν τὸν ῥυθμὸν*, d. h. die Silbe verhalte sich zum Rhythmus, wie das Maass zum Gemessenen, — sie nahmen also die Silbe als die rhythmische Maasseinheit an, auf welche alle Zeitgrössen des Rhythmus bezogen werden sollten. Wir sehen hieraus, dass bei jenen alten *διδάσκαλοι* die Rhythmik und Metrik noch ungetrennt waren. Erst Aristoxenus ist es, welcher die Trennung der Rhythmik von der Metrik vollzieht, er greift jenen Satz der Alten als ungenügend an und lehrt statt dessen: nicht die Silbe, sondern der *χρόνος πρῶτος* sei die Maasseinheit des Rhythmus.

Was uns direct aus der alten rhythmisch-metrischen Theorie überkommen ist, ist sehr gering. Wir haben dahin zu ziehen, was Aristophanes in der Stelle der Wolken sagt, in welcher er sein Publicum durch eine Scene zwischen einem *διδάσκαλος* der Rhythmik und Metrik und einem einfältigen Schüler zum Lachen bringt. Der Lehrer fragt:

ἄγε δή, τί βούλει πρῶτα νυνὶ μανθάνειν
ὧν οὐκ ἐδιδάχθης πώποτ' οὐδέν; εἰπέ μοι·
πότερον περὶ μέτρων ἢ ῥυθμῶν ἢ περὶ ἐπῶν;

und nennt nachher das *τρίμετρον* und *τετράμετρον* als *μέτρα*, den „*κατ' ἐνόπλιον*“ und „*κατὰ δάκτυλον*“ als *ῥυθμοί*. Longin in einer Zeit, in welcher die Metrik als eine besondere Disciplin

der Grammatiker längst von der Rhythmik getrennt war, glaubt in diesen Worten eine solche auch schon zur Zeit des Aristophanes bestehende Trennung voraussetzen zu müssen. Doch lässt er unbeachtet, dass neben den *μέτρα* und *ῥυθμοὶ* als Drittes die *ἔπη* d. i. die dactylischen Hexametra genannt sind. Wir dürfen nur dies daraus schliessen, dass man den Namen *μέτρα* auf die *κῶλα* der lyrischen Compositionen, z. B. auf die Composition *κατ' ἐνόπλιον* (d. i. aus den Reihen ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́) und das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* (d. i. lyrische Compostionen aus dactylischen Tetrapodieen) nicht ausdehnte; in der That führt auch noch bei Späteren dasjenige, was wir jetzt in solchen Compositionen einen Vers nennen, nicht den Namen „*μέτρον*", sondern *περίοδος*, vgl. Abschn. II. Aber jene Termini: *τρίμετρον*, *τετράμετρον*, *κατ' ἐνόπλιον*, *κατὰ δάκτυλον* sind hiermit als Termini der alten Zeit zu registriren. Nur wenig ist es, was wir ausserdem aus den Zeugnissen dieser Zeit über die rhythmisch-metrische Terminologie erfahren. Herodot nennt *τρίμετρα* und *ἑξάμετρα*; die Trias der Tactarten und das Ethos der Rhythmen unterscheidet Plato; Anderes finden wir bei Aristoteles und bei den Komikern. So viel können wir festhalten, dass die Termini der späteren Metriker grösstentheils aus der klassischen Zeit stammen, dass aber auch viele alte Termini (wie *κατ' ἐνόπλιον*, *κατὰ δάκτυλον*) in dem vulgären Systeme der Späteren verloren gegangen sind.

Nicht ohne Wichtigkeit ist, dass ein Schüler des Plato, der Sophist und Rhetor Thrasymachus aus Chalcedon*), den Versuch machte, die rhythmisch-metrischen Termini aus dem Gebiete der musischen Kunst auf die Rhetorik zu übertragen. Ihm nachfolgend reden noch die spätesten Rhetoren von *περίοδοι*, *κῶλα*, *κόμματα* und *ἀπόθεσις*, suchen für die oratorische Prosa die passenden *πόδες* und ihre ethische Wirkung zu bestimmen, den *παίων*, den *δάκτυλος*, den *ἴαμβος* u. s. w., ja sie reden sogar von einem *σχῆμα κατ' ἄρσιν* und *κατὰ θέσιν*. Das alles sind ursprünglich Termini der musischen Kunst; sie sind in dieser Uebertragung auf die Rhetorik treuer bewahrt als von den meisten der späteren Metriker, bei denen sich wenigstens der Ausdruck

---

*) Suid.: *Θρασύμαχος Χαλκηδόνιος, σοφιστής, ὃς πρῶτος περίοδον καὶ κῶλον κατέδειξε καὶ τὸν νῦν ῥητορικῆς τρόπον εἰςηγήσατο.*

περίοδος als die Einheit mehrerer κῶλα nicht mehr erhalten hat; von der sicherlich ebenfalls ursprünglich der musischen Kunst angehörigen und aus dieser in die Rhetorik aufgenommenen Klassification der περίοδοι in die ἀσύνθετος oder μονόκωλος und die σύνθετοι d. i. δίκωλος, τρίκωλος, τετράκωλος hat sich von den uns vorliegenden Metrikern bei Aristides ein letztes Andenken erhalten.

Wäre uns ausser den Dichtern der klassischen Zeit auch das ihnen gleichzeitige rhythmisch-metrische System überkommen, so wären die Metriker der alexandrinischen und der Kaiserzeit für uns überflüssig. Dies ist nun leider nicht der Fall und so sind wir denn allerdings gezwungen, uns der späteren metrischen Tradition zuzuwenden. Wir werden uns überzeugen, dass dieselbe keineswegs, wie man wohl geglaubt hat, auf der Reflexion der alexandrinischen Grammatiker beruht, sondern dass die wesentlichsten Kategorieen derselben auf der in unmittelbarer Continuität fortgeleiteten Doctrin der alten Kunstschulen des klassischen Alterthums basiren. Freilich ist in der Doctrin der späteren Metriker nicht Alles alt, manche Auffassung, mancher Kunstausdruck ist späteren Ursprungs, aber wir werden die Kriterien auffinden können, das Neue von dem Alten abzuscheiden und das, was sich als alt bewährt, als die Reste der der klassischen Zeit angehörenden rhythmisch-metrischen Systeme in sein volles Recht einzusetzen.

Diese Kriterien verdanken wir zum grössten Theile dem ausserordentlich glücklichen und nicht hoch genug anzuschlagenden Umstande, dass an der letzten Grenze der klassischen Zeit ein Schüler des Aristoteles zwar nicht von der gesammten metrischen Kunst, aber doch von den ihr zu Grunde liegenden rhythmischen Kategorieen eine äusserst treffliche Darstellung gegeben hat, von der uns ein werthvolles Fragment im Original und andere wichtige Bruchstücke in abgeleiteten späteren Quellen erhalten sind. Während Aristoteles selber in seiner Poetik eine Aesthetik der klassischen Poesie zu geben versucht, unternimmt Aristoxenus eine wissenschaftliche Darstellung der in ihr zur Erscheinung kommenden rhythmischen Formen, denn vor allen sind es ja die Rhythmen der Vocalmusik als des vornehmsten Zweiges der musischen Kunst, die hier zunächst berücksichtigt

werden. Die allgemeine Stellung des Aristoxenus, sowie die Bedeutung, welche er als litterärischer Bearbeiter des tonischen Theils der musischen Kunst (Harmonik) hat, ist von uns im zweiten Capitel der griechischen Harmonik charakterisirt. Wir verschwiegen dort nicht, dass dasjenige, was von seinen beiden Darstellungen des harmonischen Technikons auf uns gekommen ist, nämlich das erste Buch seiner *ἀρχαὶ ἁρμονικῆς* und das erste und zweite Buch seiner *στοιχεῖα ἁρμονικά*, uns vielfach unbefriedigt lässt, denn wir finden dort nur wenig von dem, was wir suchen, nur wenig Aufschluss über die harmonische Compositionslehre der Alten, dagegen viel von logischen Deductionen über die Nothwendigkeit und Vernünftigkeit gewisser fundamentaler Erscheinungen, was nach den Vorstellungen, welche wir Modernen uns von einer Darstellung des tonischen Theils der Musik machen, nicht eigentlich hierher gehört. So musste wenigstens das Urtheil über die erhaltenen Bücher ausfallen; es würde sich dies Urtheil vielleicht anders gestalten, wenn uns ausser dieser fundamentalen Anfangspartie auch die übrigen Bücher vorlägen, in welchen Aristoxenus die für uns bei weitem interessanteren Puncte besprochen hatte; denn in den dürftigen Auszügen, die uns bei den Musikern der späteren Kaiserzeit daraus erhalten sind, ist sicherlich nur ein kleiner Theil der von Aristoxenus vorgetragenen Thatsachen, gleichsam nur die Capitel-Ueberschriften mitgetheilt.

Anders muss unser Urtheil über die rhythmischen Fragmente des Aristoxenus ausfallen. Sollen wir den ersten Eindruck bezeichnen, den diese wenigen Blätter — denn mehr ist es nicht — auf uns machen, so müssen wir gestehen, dass uns fast Alles, was darin gesagt, fremd und unverständlich ist. Manche hier vorkommenden Termini technici, wie *βάσις* und *κάτω χρόνος* für den schweren Tacttheil, *ἄνω χρόνος* für den leichten Tacttheil, *χρόνος πρῶτος* für Achtelnoten, lassen sich in ihrer Bedeutung zwar unmittelbar aus dem Zusammenhange erkennen, aber der aristoxenische Sprachgebrauch einer grossen Zahl von sonst vulgären Worten ist uns unbekannt: *ῥυθμός*, *σημεῖον*, *πούς*, *ποὺς ἀσύνθετος* und *σύνθετος*, *δακτυλικός*, *ἰαμβικός*, *παιωνικός*, *ἐπίτριτος*, *τριπλάσιος*, *διαίρεσις*, *σχῆμα*, *ἀλογία*. Man versucht, diesen Ausdrücken nach dem von den Metrikern uns geläufigen

Sprachgebrauche irgend eine Bedeutung unterzulegen, und doch wird man später inne, dass diese Bedeutung nicht die richtige sein kann. Dies lässt sich für alle eben genannten Termini aus der gar nicht uninteressanten Geschichte der Erklärungsversuche, welche den aristoxenischen Fragmenten durch Böckh, G. Hermann, Feussner, Cäsar, Bartels, durch die beiden Verfasser dieses Werkes u. a. zu Theil geworden sind, nachweisen; es ist unter jenen Ausdrücken keiner, welcher gleich Anfangs richtig verstanden worden wäre, die meisten von ihnen haben lange Zeit hindurch den verschiedenartigsten Anstrengungen, die sich schliesslich immer als verfehlt herausgestellt, Trotz geboten. Die beiden Verfasser dieses Werkes wollen sich keineswegs aus der Zahl der das Richtige verfehlenden Erklärer ausschliessen, sie dürfen indess annehmen, dass es, nach der durch Böckh wenigstens theilweise erkannten Bedeutung des *ποὺς ἄλογος*, die von ihnen gefundenen Erklärungen der Termini *ποὺς δακτυλικός*, *ἰαμβικὸς* und *παιωνικὸς* waren, welche für den grösseren Theil der aristoxenischen Fragmente das Verständnis gewährten. Bald darauf gelang es ihnen, die Bedeutung des Aristoxenischen *ποὺς ἐπίτριτος* festzustellen, und gleichzeitig damit machte H. Weil die noch wichtigere Entdeckung in Betreff der Aristoxenischen *σημεῖα*. Wer hätte es denken sollen, dass auch jetzt noch die aristoxenischen Termini *ποὺς σύνθετος* und *ἀσύνθετος*, *χρόνος ἄλογος*, *διαφορὰ ποδικὴ κατὰ διαίρεσιν* und *κατὰ σχῆμα*, *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος*, mit denen man längst fertig zu sein glaubte, ihrer richtigen Deutung entgegenharrten? Sie sind bis auf *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος*, dessen Erklärung wir Abschn. II dieses Buches geben werden, durch dasjenige erledigt worden, was in der Vorrede zur griechischen Harmonik darüber gesagt ist. Wäre die aristoxenische Rhythmik vollständig erhalten, so hätten wir uns der grossen Mühe, für die aristoxenischen Termini die richtige Deutung zu finden, überheben können, da dieselben dann durch den Zusammenhang des Vorausgehenden und Nachfolgenden (auf beides wird häufig hingewiesen) sich von selber erklärt hätten. So hat es denn aber gar lange Zeit gedauert, bis das vollständige Verständnis des Erhaltenen ermöglicht worden ist.

G. Hermann, der den Werth der metrischen Tradition der Alten äusserst gering anschlägt *(metrici veteres utilitatem habent*

admodum exiguam, cum illa metrorum doctrina, quam poetae secuti sunt, propemodum cum ipsis poetis interierit), glaubt, dass es nur zwei Quellen gäbe, durch die sich unsere Kenntnis der antiken Metrik erweitern liesse, die rhythmische Tradition und die poetischen Denkmäler selber. *Omnino haec res ita comparata est, ut si quid novi exspectari possit, id aut a musicis et rhythmicis scriptoribus aut a diligenti poetarum tractatione videatur petendum esse. Utroque in genere plures infelices quam felices conatus numeramus. Nam musicorum rhythmica doctrina, quae tam obscura est, ut nisi reperto aliquo libro qualem Aristoxeni de ea re fuisse suspicamur, non videatur plane intelligi posse, non modo parum profuit iis qui ad hoc confugerunt, sed obfuit etiam.* Was Hermann von der Schwierigkeit des Verständnisses der erhaltenen rhythmischen Fragmente sagt, davon redet er aus Erfahrung, denn für die meisten Sätze derselben hat auch er sich um eine Erklärung abgemüht. Aber es war dies eben ein Gebiet, welches nicht gleich im ersten Angriff zu bewältigen war, im Laufe der Zeit aber dennoch seine vollständige Erklärung gefunden hat, ohne dass wir in den Besitz der gesammten aristoxenischen *στοιχεῖα ῥυθμικά* oder eines ähnlichen Werkes gekommen sind. Wir stehen nicht an zu erklären, dass nunmehr endlich jede Zeile des von der aristoxenischen Rhythmik Erhaltenen ihre endgültige Interpretation gefunden hat, und der von G. Hermann geahnte Werth der rhythmischen Tradition bewährt sich aufs vollkommenste. Es ist auf diesen wenigen Blättern eine wahre Fülle der kostbarsten Schätze erhalten, die man nur richtig zu verwenden braucht, um die Fundamente für die rhythmischen Kunstnormen der alten Dichter dem grössten Theile nach wieder zu gewinnen. Dass wir den Verlust der übrigen Theile von Aristoxenus' Rhythmik zu beklagen haben, versteht sich freilich. Aber es liegt gerade in der streng mathematischen Methode des Aristoxenus, dass auch das auf uns Gekommene weit mehr an Material gewährt, als es dem Wortlaute nach enthält. Es sind dies gewissermaassen mathematische Exempel, für die in den auf uns gekommenen Blättern nur die Aufgabe gestellt und die Methode der Lösung angegeben ist, während es nunmehr unsere Sache ist, sie auszurechnen und dem sich ergebenden Facit ohne Bedenken die Bedeutung eines von

Aristoxenus selber ausgesprochenen Satzes zu geben, falls wir richtig gerechnet haben. Für die Richtigkeit der Rechnung aber lässt sich immer die Probe anstellen.

So führt uns das, was von der aristoxenischen Rhythmik erhalten ist, in unserer Kenntnis der antiken Rhythmik ungleich weiter, als unsere Kenntnis der antiken Harmonik durch die ungleich grösseren Reste seiner harmonischen Schriften gefördert wird, ja es ist kein Paradoxon, dass uns eben durch jenes kurze Bruchstück der στοιχεῖα ῥυθμικὰ die musische Kunst der Alten nach ihrer rhythmischen Seite hin ungleich genauer bekannt ist, als die tonische oder harmonische Seite derselben trotz des gar nicht kleinen Umfangs der ganzen hierher einschlagenden alten Litteratur. Denn einmal, die rhythmische Seite der Musik ist gegenüber der tonischen dem Umfange der Doctrin nach ein gar kleines Moment. Sodann sind wir für die tonische Seite der alten μουσική, von kleinen Melodie-Resten abgesehen, lediglich auf das angewiesen, was uns die harmonische Litteratur der Alten überliefert, während den uns durch Aristoxenus überkommenen Sätzen der rhythmischen Doctrin die Schätze der antiken Poesie als die erhaltenen rhythmischen Kunstdenkmäler zur Seite stehen. Und endlich ist auch dies zu bedenken, dass, wenn uns statt der erhaltenen Capitel der aristoxenischen Rhythmik eine andere gleich grosse oder noch grössere Partie überkommen wäre, dass diese alsdann für unsere Kenntnis der antiken Rhythmik schwerlich die gleiche Bedeutung haben würde. Denn es ist nicht der in der Erörterung fundamental-trivialer Begriffe der Rhythmik verweilende Anfang des aristoxenischen Werkes, der uns erhalten ist, es ist auch nicht eine sich in den Specialitäten eines einzelnen Abschnittes bewegende Partie, sondern derjenige Theil der στοιχεῖα ῥυθμικά, welcher nach der Erledigung der allgemeinen rhythmischen Begriffe, die auch unserer modernen Anschauung geläufig sind, einen grossen Theil der einzelnen rhythmischen Kategorieen in einer raschen Uebersicht zwar, aber doch mit so viel Andeutungen des Besonderen uns vorführt, als eben nöthig sind, um diejenigen, welche die aristoxenische Nomenclatur kennen, in der antiken Tactlehre völlig zu orientiren. Es ist ein nicht genug zu preisendes Glück des Zufalls, dass

uns aus Aristoxenus gerade dieser die einzelnen Kategorieen der Tactlehre behandelnde Abschnitt erhalten ist.

Aristoxenus geht in seiner Darstellung der rhythmischen Sätze mit einer unerbittlichen Consequenz zu Wege. So sehr er auch bemüht ist, durch vorläufige Inductionen, durch Analogieen aus der Harmonik, durch kurze Anticipation des später ausführlicher Darzustellenden dem Leser zu Hülfe zu kommen, so streng verlangt er, dass wir uns genau an das halten, was er gesagt hat. Bei ihm Widersprüche oder auch nur Doppelsinnigkeit der Termini vorauszusetzen, das heisst geradezu diesen scharfen klaren Kopf, der seinen Stoff durchaus beherrscht und im Vollbesitze der gesammten Theorie und Praxis, sowie auch der Geschichte der musischen Künste ist, mit einem Mann wie Aristides verwechseln, der in allem von Aristoxenus das Gegentheil ist. Die Anordnung des Stoffes ist dasjenige, was wir im strengen Sinne ein System nennen. Es werden nicht, wie dies in der Harmonik bei ihm der Fall ist, die Thatsachen nach einer gewissen Zusammengehörigkeit an einander gereiht, es wird nicht von diesen Thatsachen zu allgemeineren Begriffen aufgestiegen, sondern die allgemeinsten und weitesten Kategorieen werden vorangestellt und diese fort und fort durch Aufnahme neuer Momente verengt und concreter gemacht. Der erste Anbeginn will uns freilich zu abstract, zu wenig handgreiflich erscheinen. Hier wird auf Grundlage der aristotelischen Kategorieen von *εἶδος* und *ὕλη* eine strenge Sonderung zwischen dem Rhythmus an sich und dem Rhythmizomenon, d. h. dem nach den verschiedenen musischen Künsten verschiedenen Substrat, an welchem der Rhythmus zur Erscheinung kommt, vollzogen. Wie nun Aristoxenus vom Abstracten zum Concreten fortschreitet, davon geben in dem uns erhaltenen Fragmente namentlich seine *διαφοραὶ* der Tacte ein überraschendes Beispiel. Die Tactgrössen werden aus den abstracten Verhältniszahlen der drei Rhythmengeschlechter in der Weise entwickelt, dass sie für jede Tactart bis zu einer Grenze geführt werden, die durch unser erfahrungsmässiges rhythmisches Gefühl bestimmt wird, „grössere Tacte dieser oder jener Art können wir nicht mehr als Einheit überschauen“. Wir brauchen dem Aristoxenus hier nur unbedingt zu folgen, dann sehen wir uns schliesslich in den Besitz

der antiken Theorie von der rhythmischen Reihe gesetzt. Von dem μέγεθος und γένος der Tacte aus wird dann in immer concreterer Weise von einer διαφορὰ zur anderen, zu einem immer reicher und vielseitiger gestalteten Leben fortgeschritten. Man vergleiche hierüber die in dem Vorworte zur griechischen Harmonik gegebene Ausführung. Für unseren modernen Geist hat diese synthetische Methode, die wir hier einen Peripatetiker mit wirklicher Eleganz anwenden sehen, etwas ausserordentlich Anziehendes. Freilich war das in seinen Einzelnheiten mathematisch fest zu bestimmende Gebiet der Rhythmik gerade dasjenige, wo sich diese Entwickelung am leichtesten vornehmen liess. Die von ihm in der Harmonik für die διαστήματα und συστήματα aufgestellten διαφοραὶ sind weit äusserlicherer Natur.

Wir haben hier das individuell Aristoxenische in der aristoxenischen Rhythmik zu charakterisiren gesucht, d. h. die Methode der Darstellung. Hierin hat Aristoxenus einen von seinen Vorgängern oder, was dasselbe ist, von der bis zu seiner Zeit vulgären Gliederung der rhythmischen Kategorieen wohl ganz verschiedenen Weg eingeschlagen. Darauf deutet, was er selber in einem Fragmente von seiner Differenz mit den παλαιοὶ in Beziehung auf die rhythmische Maasseinheit sagt, die von den früheren in die συλλαβή, von ihm selber in den χρόνος πρῶτος gesetzt wird. Χρόνος πρῶτος, ῥυθμιζόμενον, χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας, χρῆσις σύνθετος und ἀσύνθετος, χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος sind sicherlich von Aristoxenus geschaffene Kunstausdrücke. Aber die Thatsachen der rhythmischen Kunst, die hierdurch bezeichnet sind, sind alt. Aristoxenus will nicht etwa neue Gesetze aufstellen, wie der rhythmische Künstler rhythmisiren soll, so wenig wie es Aristoteles' Absicht ist, in seiner Poetik dem Dichter Vorschriften über die Behandlung des Inhaltes zu geben. Er legt vielmehr die rhythmischen Normen dar, welche die Praxis seiner und namentlich die Zeit des fünften Jahrhunderts, die er als die eigentlich klassische Zeit der μουσικὴ hinstellt, befolgte. Denn in dieser Beziehung sehen wir ihn nicht den Geschmack des Aristoteles theilen, der sich offenbar mehr zu den neueren als zu den älteren Dichtern hingezogen fühlt. Aristoxenus weist sonst wiederholt auf Aeschylus, Pratinas, Simonides, Pindar als die mustergültigen Vorbilder der klassischen Kunst

hin, er zeigt es an Beispielen seiner Zeit, wie äusserst vortheilhaft ein Anschluss an die alte Compositionsweise auch auf die neueren Künstler wirke. Es kann keine Frage sein, dass sich die aristoxenische Darstellung der Rhythmik wesentlich auch auf die eigentlich klassische Periode der Kunst bezieht, wenn auch für dasjenige, was uns von seinen *στοιχεῖα ῥυθμικὰ* erhalten ist, wohl kaum von einer solchen Differenz die Rede sein kann. Was über diese Richtung des Aristoxenus in den Fragm. der Rh. § 3 und in der griechischen Harm. Einleit. gesagt ist, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Wir müssen aber dies hinzufügen, dass Aristoxenus so weit davon entfernt ist, etwa ein bloss ideales System der Rhythmik aufzustellen, dass er vielmehr für seine Auffassungen weit strenger, als es nöthig und nützlich war, an der einmal bestehenden Art der Praxis festhält. Dies zeigt sich in dem uns erhaltenen Theile seines Werkes namentlich in zwei Puncten. Einmal in dem Festhalten der bei den Griechen üblichen, uns ganz fremden Tactirmethode, wonach jeder einfache Tact (auch der drei- und fünfzeitige) in nur zwei, jeder grössere fünftheilige *πούς* (z. B. der $^5/_4$-Tact) nicht in fünf, sondern nur in vier Tacttheile zerfällt. Hierin liegt wohl unmöglich ein aus der Natur des Rhythmus fliessender Grund, Aristoxenus aber sucht ihn aufzufinden (diese Stelle, worauf p. 292 hingedeutet, ist uns nicht erhalten, doch wird die Angabe des Grundes schwerlich eine weniger äusserliche gewesen sein, als z. B. die für ähnliche Erscheinungen in der Harmonik angegebenen Gründe, z. B. *περὶ τοῦ ἑξῆς* Harm. 2, 52—3, fin.). Sodann zeigt es sich im Festhalten des eigenthümlichen Verfahrens der antiken Praxis, nach welchem der Auftact (Hermanns Anakrusis) nicht vom folgenden schweren Tacttheile abgesondert, sondern mit diesem zu einem einheitlichen „*πούς*“ zusammengefasst wurde, eines Verfahrens, das um so weniger zu billigen ist, weil es die Statuirung einer epitritischen Tactart, die nur der Reflexion, aber nicht der Wirklichkeit angehörte, zur Folge hatte. Hier wäre es besser gewesen, wenn sich Aristoxenus mit grösserer Freiheit der Anschauung über die traditionelle Praxis hinweggesetzt hätte und zur Erkenntnis der wirklichen Natur dieser rhythmischen Verhältnisse vorgedrungen wäre.

Dass wir ausser den *στοιχεῖα ῥυθμικὰ* auch noch aus einer

späteren rhythmischen Schrift des Aristoxenus ein Fragment besitzen, ist griech. Harm. S. 60 gesagt. Sie ist eine Vertheidigungsschrift der von ihm in den Stoicheia aufgestellten rhythmischen Principien gegen einen Widersacher, „der von musischer Kunst nichts versteht, aber in der Sophistik bewandert ist". Diesem gegenüber rechtfertigt er seinen Satz vom *χρόνος πρῶτος* „*ὅτι οὐδέποτε εὑρήσεται ἡ ῥυθμικὴ ἐπιστήμη τῇ τῆς ἀπειρίας ἰδέᾳ προσχρωμένη*". Auch sein harmonisches System hatte Widersprüche erfahren. Wir haben wahrscheinlich zu machen gesucht, dass die erbitterte Polemik, welche Heraklides Ponticus gegen die Neuerungen in den Transpositionsscalen führt, gegen Aristoxenus gerichtet ist. Es ist leicht zu denken, dass ein Mann von so grosser schriftstellerischer Thätigkeit wie Aristoxenus, der nach Suidas 453 Bücher geschrieben, nicht unterlassen hat, auf solche Anfeindungen zu antworten. Einzelne Aufsätze in seinen *συμμικτὰ συμποτικὰ* scheinen dergleichen Antipolemiken enthalten zu haben. Die Schrift, worin jene Vertheidigung seines rhythmischen Principes enthalten ist, führt nach Porphyrius den Titel: *περὶ τοῦ πρώτου χρόνου*; sie scheint, nach der Verschiedenheit der Form zu urtheilen, die sich zwischen diesem Fragment und den *στοιχεῖα ῥυθμικὰ* zeigt, ein Abschnitt jenes grösseren Sammelwerkes gewesen zu sein. Dass der Gegner hier derselbe Heraklides Ponticus ist, machen die Worte „*τις τῶν ἀπείρων μὲν μουσικῆς καὶ τῶν τοιούτων θεωρημάτων ἃ νῦν ψηλαφῶμεν ἡμεῖς, ἐν δὲ τοῖς σοφιστικοῖς λόγοις κυλινδουμένων*" nicht unwahrscheinlich. Aus demselben Aufsatze scheint die bei Mar. Victor. 2485 erhaltene Stelle des Aristoxenus zu stammen, welche mit den Worten schliesst: *ut intelligamus et in ipsa concursione temporum non fortuitam, sed certam esse disciplinam.*

Noch drei andere Fragmente des Aristoxenus sind hier zu erwähnen: Dion. de comp. verb. 14 über die Klassification der Sprachlaute, Mar. Vict. 2506 über das Ende der Metra, ib. 2514 über die *χῶραι* des dactylischen Hexameters. Von diesen könnte das erste dem ersten Buche der Rhythmik angehören, denn auch die „*παλαιοὶ ῥυθμικοὶ*" behandelten vor der Erörterung der Rhythmen die Sprachlaute. Schwerer wird es, für das zweite und dritte Fragment eine Stelle in den *στοιχεῖα ἁρμονικὰ* ausfindig zu machen. Doch ist nicht wahrscheinlich, dass Aristoxenus ausser

der Rhythmik auch eine eigene Darstellung der Metrik gegeben hat, der dieselben entlehnt wären. Es würden sonst sicherlich weitere Notizen von derselben auf uns gekommen sein.

Nach diesen Ausführungen wird es nicht mehr fraglich erscheinen können, dass die rhythmischen Sätze des Aristoxenus für die antike Metrik eine Quelle von unbedingter Autorität sind. Sie sind es, weil es Sätze des Aristoxenus sind, eines Mannes, der von den Rhythmen der alten Dichter als Augen- oder vielmehr als Ohrenzeuge redet, der die umfassendste Bildung auf diesem Gebiete der Kunst hat, der aufs schärfste zu beobachten versteht und seine allgemeinen, wenn wir wollen, seine philosophischen Kategorieen stets auf die Thatsachen der Wirklichkeit basirt. Wir werden nicht zu weit gehen, wenn wir als Princip festhalten, dass jede für die antike Metrik ausgesprochene Annahme unrichtig ist, wenn sie den rhythmischen Angaben des Aristoxenus widerspricht. Dies gilt sowohl für das, was die antiken Metriker, als auch für dasjenige, was neuere Forscher aufgestellt haben. Aber es hat die Rhythmik des Aristoxenus nicht bloss diese negative Bedeutung, sondern sie gibt, wie wir uns überzeugen werden, für den grössten Theil der metrischen Disciplin die positiven Fundamente. Der Bericht des Aristoxenus und die Denkmäler der alten Dichter selber sind die einzigen absolut maassgebenden Quellen der griechischen Metrik.

Insoweit müssen wir die oben angeführte Bemerkung G. Hermanns völlig unterschreiben. Nur darin können wir ihm nicht beistimmen, wenn er der dritten Quelle, nämlich dem Berichte der späteren Metriker, nur einen sehr geringen Werth zuschreibt. Ihre Bedeutung ist ungleich höher anzuschlagen. Sind sie gleich keine directen Zeugnisse aus der alten klassischen Zeit, so gehören doch nachweislich die sämmtlichen allgemeinen Kategorieen, die durch sie uns überliefert werden, jener früheren Periode des Griechenthums an. Weit entfernt, dass sie mit den Angaben des Aristoxenus in Widerspruch stünden, erhalten sie vielmehr vielfach durch die Lehre des Aristoxenus ihre Bestätigung, oftmals auch empfangen sie durch diese erst ihre richtige Erklärung. Dies schliesst natürlich nicht aus, dass vieles Einzelne in ihrem Systeme lediglich auf der Reflexion der späteren Grammatiker beruht und als solches nicht mehr und nicht weniger Werth hat, als die Theo-

rieen, welche von neueren Forschern auf derselben Grundlage, nämlich auf der Grundlage der poetischen Texte, aufgestellt sind. Es wird sich das Alte und das Neue nicht unschwer von einander sondern lassen, die metrische Tradition selber gibt uns hier nicht selten einen historischen Fingerzeig.

§ 2.

Das Zeitalter der grammatischen Erudition.

Mit der glänzenden Epoche Alexanders schliesst die klassische Zeit des Hellenenthums und die originäre Schöpferkraft der alten Kunst. Es beginnt ein neues Zeitalter, dessen geistiger Schwerpunct, insofern er nicht mit neuen, dem klassischen Alterthum fremden Lebenselementen zusammenhängt, in der auf mikrologischen Beobachtungen fussenden wissenschaftlichen Erudition beruht, deren Mittelpunct das neugegründete Alexandrien ist. Diese Zeit reicht bis ins römische Kaiserthum hinein, bis in die Epoche Mark Aurels. Die schöne Blüthe der hellenischen Kunst hat ihr Ende erreicht, dürftig ist die Nachblüthe, aber der griechische Geist, wenn auch ruhiger geworden, zeigt sich auf diesem Gebiete der wissenschaftlichen Forschung nicht minder rüstig und lebendig als zuvor. Wahrhaft gross und glänzend sind die Resultate der griechischen Wissenschaft auf dem mathematisch-naturwissenschaftlichen Gebiete, vertreten durch Männer wie Eratosthenes, Timochares, Aristarch den Samier, Seleukus von Babylon, Hipparch, Euklides, Apollonius, Archimedes, denen sich am Ende dieses Zeitraums Ptolemäus und Galen ebenbürtig anschliessen. Eine andere Seite der Forschung findet ihr Ziel in den überlieferten poetischen Kunstwerken der Vergangenheit, es ist die antike Philologie oder die Grammatik. Gar viele und scharfsinnige Köpfe haben sich ihr gewidmet und Grosses und Bedeutendes geleistet, wenn wir auch, unbeschadet unserer Achtung vor Aristophanes und Aristarch und den übrigen gefeierten Namen unter den alten Kritikern und Grammatikern, das Urtheil aussprechen müssen, dass diese Leistungen der griechischen Grammatiker demjenigen, was ihre Zeitgenossen in der Mathematik und Naturwissenschaft erreicht, nicht gleichkommen.

In der Metrik, deren Behandlung den Grammatikern schon

vom Standpuncte der Wortkritik aus unerlässlich war, hätten sie leichte Arbeit gehabt, wenn sie sich ganz und gar an die rhythmisch-metrische Tradition der vorausgehenden Zeit hätten anschliessen wollen. Sie haben es nicht gethan. Die frühesten Grammatiker, Zenodot, Alexander Aetolus, Philetas, Kallimachus, Apollonius, sind selber zugleich Dichter — Alexander Aetolus ein Tragiker, Philetas Lyriker und auch durch Kallimachus ist die lyrische Poesie vertreten (οὕτω δὲ γέγονεν ἐπιμελέστατος, ὡς γράψαι μὲν ποιήματα εἰς πᾶν μέτρον Suid.). Aber es war freilich ein Unterschied zwischen diesen lyrischen und dramatischen Dichtern der damaligen und der alten Zeit. Sie dichteten nicht mehr für die musicalische Aufführung, sondern für die Recitation und die Lectüre. Nicht als ob damals das alte Band zwischen Poesie und Musik ganz und völlig aufgehört hätte, denn noch gegen Ende dieses Zeitraums gibt es ποιηταί im alten Sinne, die zugleich lyrische Dichter und Musiker sind. In den Hymnen des Dionysius und Mesomedes sind uns Beispiele solcher Compositionen erhalten, melodisirte Texte, denen in einer der Lehre des Aristoxenus entsprechenden Weise die rhythmische Bezeichnung hinzugefügt ist. Die Tradition der musischen Kunstnormen war keineswegs abgebrochen, und gerade Alexandrien, der Hauptsitz der grammatischen Erudition, war gleichzeitig berühmt durch seine Musiker (Athen. 4, 174. 176). Aber jene Art der λυρική, welche wir bei Dionysius und Mesomedes treffen, war ein untergeordneter Zweig der Musik geworden, im Allgemeinen war die alte Einheit von Musik und Poesie auseinander gefallen; der Chor, einst der Centralpunct der musischen Kunst, hatte schon am Schlusse der vorigen Periode aus dem Drama weichen müssen und an seine Stelle trat bald ein dem modernen Ballet ähnlicher Pantomimus; der concertirende Solosänger und der Instrumentalvirtuose hatte bereits die nämliche Stellung wie heut zu Tage bei uns. Mit einem Worte, musicirt wurde genug und namentlich auch in Alexandrien, aber der Musiker war jetzt eigentlicher Musiker, kein Dichter mehr, der lyrische und dramatische Dichter war kein Componist, sondern lediglich nur Dichter. So war es mit der Lyrik und Dramatik des Philetas, Kallimachus, Alexander Aetolus und den übrigen Lyrikern und Dichtern der tragischen Pleias beschaffen. Kallimachus versteht

sehr gut die Technik der lyrischen Metra, in denen er dichtete, wie späterhin Catull und Horaz, aber wirkliche Dichter im alten Sinne sind die namhaften Lyriker dieser nachklassischen Periode nicht.

Dieser veränderte Stand der Poesie erklärt es, weshalb es sich die alexandrinischen Grammatiker, als es galt, eine feste Theorie für die metrische Form der alten Dichter aufzustellen, möglichst schwer machten, während sie es doch hätten leichter und besser machen können. Die aus der klassischen Zeit stammende metrische Tradition, deren Kategorieen im genauesten Einklang mit dem musicalischen Rhythmus standen, war auch den Alexandrinern überkommen und wurde zur Grundlage des aufzustellenden metrischen Systemes gemacht. So sind denn die allgemeinen Kategorieen desselben rhythmischer Natur, stehen mit der alten melischen Vortragsweise in genauem Zusammenhang. Aber im Einzelnen war kein Grammatiker mit der Rhythmik vertraut und so musste sich bald das Bewusstsein von der eigentlichen rhythmischen Bedeutung jener Kategorieen verlieren. Keiner hat sich die Mühe gegeben, aus Aristoxenus oder von einem der folgenden Rhythmiker und Musiker den Rhythmus zu erlernen; die mit Noten versehenen alten Dichtertexte, die auf der alexandrinischen Bibliothek aufbewahrt wurden, liess man unberücksichtigt, man hielt sich lediglich an die blossen poetischen Texte und suchte für diese die Metra zu bestimmen. Dass ihnen dies möglichst schlecht gelungen, trotz ihrer Mühe und ihres Fleisses (Hephästion hat im Ganzen mehr als 63 Bücher über Metrik geschrieben!), ist das Urtheil G. Hermanns, und die späteren Forscher haben, in dies Urtheil einstimmend, gleich ihm das metrische System der Grammatiker verwerfen zu müssen geglaubt. Was soll man auch sagen, wenn nach diesem Systeme z. B. der Vers

Maecenas atavis edite regibus

folgendermaassen gemessen werden soll:

– – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

oder wenn der Alcäische Vers als ein *ἐπιωνικὸν* mit dem Ionicus an zweiter Stelle hingestellt wird

⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –

Und diese Gruppen von vier Silben, die mit dem wirklichen

Tacte dieser Metren augenscheinlich gar nichts zu thun haben und denen sogar eine sehr scharf hervortretende metrische Eigenthümlichkeit, nämlich die Cäsur, widerstrebt, bezeichnen sie als „πόδες“ d. i. Tacte. Erscheint das nicht geradezu als eine freventliche Verkehrung, als eine Entweihung des Rhythmus, von dem doch dieselben Metriker, die jene Messung vertreten, nach platonischer Auffassung lehren, er sei ein göttliches Princip?

Es ist wahr, die Grammatiker, die nur die langen und kurzen Silben ihrer Texte zählten und über das rhythmische Maass derselben in Unwissenheit lebten, aus der sie sich durch Anfragen bei den Rhythmikern hätten leicht befreien können, sind in der Ausführung ihres metrischen Systemes zu überaus hässlichen Consequenzen gelangt. Dennoch aber ist dies System viel besser als sein übler Ruf, und G. Hermanns Worte: *metrici autem veteres utilitatem habent admodum exiguam, cum illa metrorum doctrina, quam poetae seculi sunt, propemodum cum ipsis poetis interierit* werden sich ganz und gar nicht bewähren. Manches von dem, was uns die erhaltenen Metriker berichten, ist nachweislich nicht die Ansicht der früheren Grammatiker, sondern erst eine durch Reflexion der Späteren gebildete Theorie. Dahin gehört z. B. die oben angeführte antispastische Messung von *Maecenas atavis edite regibus.* Die früheren Grammatiker haben anders gemessen, wie selbst aus den Berichten derer, welche die antispastische Messung vertreten, unwiderleglich hervorgeht. Diejenigen metrischen Kategorieen aber, welche wir als die der früheren Metriker bezeichnen dürfen — und das sind bei weitem die meisten — sind sämmtlich Kategorieen, welche der rhythmisch-metrischen Theorie der voraristoxenischen Zeit angehören. Bekanntschaft mit den Metren und Rhythmen war in der klassischen Zeit das Gemeingut der Gebildeten (es gehört nach Aristophanes zum guten Tone, zu wissen, was der κατ' ἐνόπλιον und der κατὰ δάκτυλον ist); sie ist sicherlich zur Zeit der frühesten alexandrinischen Grammatiker, von denen die ältesten noch in die Lebensepoche des Aristoxenus hineinreichen, nicht völlig erloschen. Ist es möglich, dass z. B. Kallimachus, der sich selber in den lyrischen Metren der Alten versuchte, auch wenn er selber kein Lyriker im alten Sinne und kein Musiker und Rhythmiker war, von den für diese Metra geltenden

Kategorieen und Nomenclaturen nichts gewusst haben sollte? Ist es denkbar, dass jene Männer mit völliger Ignorirung des Ueberlieferten sich ihre Kategorieen und Nomenclaturen der Metra durchaus selber erfunden hätten? *Μέτρα* sind nach ihnen die *τρίμετρα* und *τετράμετρα* — so wurde nach Aristophanes' Darstellung schon in den alten Kunstschulen gelehrt; das *μέτρον* geht auf eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* aus — dies sagt bereits Aristoxenus; die *μέτρα* bestehen aus *πόδες* — das ist auch nach Aristoxenus der Name für die Tacte; der *πούς* ist nach den Metrikern entweder ein *ἁπλοῦς*, oder, wenn er in mehrere *πόδες* sich zerlegen lässt, ein *σύνθετος* — das ist genau die aristoxenische Definition der *πόδες ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι*; seinem Umfange nach heisst er bei den Metrikern ein *τρίσημος*, *τετράσημος*, *πεντάσημος* u. s. w. — nach diesem Megethos bestimmt auch Aristoxenus die *πόδες*; der *πούς* zerfällt in *ἄρσις* und *θέσις* — das soll offenbar dasselbe sein, als wenn Aristoxenus sagt, der *πούς* zerfiele in eine *ἄρσις* und *βάσις*, in einen *ἄνω* und *κάτω χρόνος*; es gibt nach den Metrikern vier *γένη* der *πόδες* und der *μέτρα* — das sind die aristoxenischen *γένη ποδῶν* oder Tactarten, das *ἰαμβικόν*, *δακτυλικὸν* und *παιωνικόν*, zu denen die Metriker noch den sechszeitigen Ionicus als viertes *γένος* hinzufügen, der nach Aristoxenus nur ein grösseres Megethos des *ἰαμβικὸν γένος* ist; das *γένος* zerfällt nach den Metrikern in *εἴδη ἀντιπαθοῦντα* — das ist die aristoxenische *διαφορὰ καὶ ἀντίθεσις*; es gibt ausser diesen *γένη* auch *ἐπίτριτοι πόδες* — dasselbe statuirt auch Aristoxenus; die lyrischen Strophen werden von Aristophanes und Aristarch nach *κῶλα* abgetheilt — dasselbe Wort ist auch bei den Musikern der Ausdruck für das, was wir rhythmische Reihe nennen; mehrere *κῶλα* bilden nach den Grammatikern eine *περίοδος* — wir sehen aus der Verwendung, welche der Rhetor Thrasymachus von diesem Worte macht, dass *περίοδος* ebenso wie *κῶλον*, *κόμμα*, *ἀπόθεσις* ein alter rhythmisch-metrischer Begriff ist, — auch die Rhythmik bedient sich desselben. Und so könnten wir diese Analogie noch viel weiter führen. Haben wir auch nur den geringsten Grund, anzunehmen, dass solche Ausdrücke, welche wir bei Aristoxenus nicht nachweisen können, wie *ἀκατάληκτον*, *καταληκτικόν*, *βραχυκατάληκτον*, *ὑπερκατάληκτον*, *μονοειδές*, *μικτόν*, *ἐπισύνθετον*, *ἀσυνάρτητον*

u. s. w., aus einer andern Quelle, als aus der alten rhythmisch-metrischen Tradition stammten? Dass dies erst Erfindungen der Grammatiker seien?

Die Grundlage des metrischen Systemes der Grammatiker stammt aus alter Zeit und harmonirt vollständig mit dem Berichte des Aristoxenus. Auf diese Grundlage mussten die Grammatiker ihr System aufbauen, weil sie keine andere Grundlage hatten. Mehr aber als die allgemeinen Kategorieen gewährt ihnen diese Grundlage nicht, denn es fehlt ihnen die Kenntnis der Rhythmik im Einzelnen. Sie errichten auf dies Fundament ihr metrisches System, ohne ein anderes Hülfsmittel als die ihnen vorliegenden poetischen Texte. Hierdurch musste sich nothwendig manches Verkehrte ergeben. Die Rhythmik statuirt einen *πoὺς τρίσημος ἰαμβικὸς* – ⏑, ⏑ –, einen *ποὺς τετράσημος δακτυλικὸς* – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –, einen *ποὺς πεντάσημος παιωνικὸς* – ⏑ ⏑⏑, einen *ποὺς ἑξάσημος* ⏑ ⏑ – –, – – ⏑ ⏑, einen *ποὺς ἐπίτριτος ἑπτάσημος* – – ⏑ –. Die Grammatiker gehen von dieser richtigen Grundlage aus, aber sie verfehlen darin das Richtige, dass sie jede Silbengruppe – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – einen *τετράσημος*, jede Silbengruppe – – ⏑ ⏑ einen *ἑξάσημος*, jede Silbengruppe – – ⏑ – einen *ἑπτάσημος* nennen. Dies haben die Rhythmiker ganz entschieden nicht gethan. Die frühesten Grammatiker ebenfalls nicht. Dionysius sagt in dem von ihm aufgestellten Katalog der *πόδες* (es ist dies der älteste, den wir besitzen, und was sich hier von den späteren derartigen Verzeichnissen Abweichendes findet, ist immer das Aeltere und Bessere), dass es auch *πόδες* der Form ⏑ ⏑ – und – ⏑ ⏑ gäbe, deren Länge eine *ἄλογος*, kürzer als die *δίσημος μακρὰ* sei. Die Späteren wissen nichts mehr davon. Sie erklären jeden *ποὺς* – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –, – – für einen *τετράσημος*, jeden *ποὺς* – – ⏑ – für einen *ἑπτάσημος*, indem sie überall und an allen Stellen die lange Silbe als einen *δίσημος*, die kurze als einen *μονόσημος* fassen. Dies ist eine verkehrte Anwendung an sich ganz richtiger Bestimmungen, die sofort falsch werden, wenn man ihnen allgemeine Gültigkeit gibt.

Die Grammatiker haben sodann nach Analogie des Ueberkommenen manches neue hinzugefügt, welches theils unnütze Reflexion ohne praktischen Halt, theils geradezu verkehrt ist. So ist es eine alte Ueberlieferung, dass das Metrum

⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –

mit folgendem wechseln könne

⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ – –

Die Grammatiker statuiren hiernach nicht bloss einen *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* mit schliessender *συλλαβὴ ἀδιάφορος* ⏑ ⏑ – ⏓, sondern auch einen *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* mit anlautender *συλλαβὴ ἀδιάφορος* ⏓ – ⏑ ⏑. Dies ist verkehrte Analogie, die zu den üblen Consequenzen geführt hat, Metra wie folgende

⏒ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

als *ἰωνικὰ* oder *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος* zu messen. — Der *ποὺς ἐπίτριτος* – – ⏑ – mit den beiden Abschnitten 4 + 3 ist eine alte Ueberlieferung. In der Lust des Schematisirens haben die Grammatiker noch andere *πόδες* gebildet, von denen sie sagten, dass in ihnen ebenfalls der *λόγος ἐπίτριτος* 4 : 3 vorhanden sei: ⏑ – – –, – – ⏑ –, – – – ⏑, und dafür die Namen *ἐπίτριτος πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος* eingeführt. Dies ist unnütze Spielerei. Die Kategorieen des *παιὼν πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος* beruhen auf demselben Triebe, alle möglichen Silbengruppen in ihre Nomenclatur der *πόδες* aufzunehmen: Aristoteles und auch Cicero kennen nur zwei *παίωνες*, – ⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑ –. An die Spitze ihres Systems der *πόδες* stellen die Grammatiker die Doppelkürze ⏑ ⏑ (*ἡγεμών, δίβραχυς, πυρρίχιος*) als einen *ποὺς δίσημος*. Dass Aristoxenus das Vorkommen eines *ποὺς δίσημος* für unmöglich erklärt, mochte ihnen unbekannt sein (obwohl Dionysius von Halikarnass darauf aufmerksam macht). In den Versen der lesbischen Dichter und am Ende des iambischen Verses kann allerdings ein *ποὺς* in dieser Silbenform vorkommmen:

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑

aber dieser *ποὺς* ist dann kein *δίσημος*, sondern muss vielmehr ein *τρίσημος* sein. Nichts desto weniger wird die Doppelkürze ⏑ ⏑ als *ποὺς δίσημος* in gleiches Recht mit den andern *πόδες* eingesetzt. — Die Grammatiker haben die rhythmische Kategorie der untheilbaren *πόδες ἀσύνθετοι* und der in 2 oder mehrere *πόδες* zu zerlegenden *σύνθετοι* beibehalten. Durch die Statuirung eines *δίσημος* muss sich die Kategorie der *πόδες ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* nun ganz abweichend von der alten Lehre der Rhythmik gestalten. Denn ⏑ ⏑ – –, – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ sind nach den

Rhythmikern sämtlich *ἀσύνθετοι*, nach der Theorie der Grammatiker aber, die auch einen *πούς δίσημος* annimmt, zerlegen sie sich in 2 *πόδες*, einen *τρίσημος* (oder *τετράσημος*) und einen *δίσημος*, und sind mithin *πόδες σύνθετοι* oder *διποδίαι*.

Auf diese Weise erhalten die richtigen rhythmisch-metrischen Fundamente, von denen die Grammatiker ausgehen, eine vielfach carrikirte Gestalt, für die erst mit Hülfe der Rhythmik die ursprüngliche Form wieder gewonnen werden kann. Die angegebenen Beispiele mögen hier vorläufig genügen.

In einzelnen Fällen haben die Grammatiker auch die antike Terminologie verändert. Ein Beispiel dieser Art ist der *χορεῖος*, den die Rhythmik als Bezeichnung des *πούς* – ◡ identisch mit *τροχαῖος* gebraucht. Die meisten Grammatiker haben ihn für den aufgelösten *τροχαῖος* ◡ ◡ ◡ (oder Iambus) fixirt. So schon das Verzeichnis des Dionysius. Doch herrscht noch gegen das Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und noch später zwischen den einzelnen Berichterstattern in dieser Terminologie keine Uebereinstimmung (denn Quintilian gebraucht *choreus* in alter Weise für – ◡, dagegen *trochaeus* mit Cicero für ◡ ◡ ◡, instit. 9, 4, 87 ff. Vgl. ebendas. § 82 „*tres breves trochaeum, quem tribrachyn dici volunt, qui choreo trochaei nomen imponunt*“). Wichtiger ist die Nomenclatur des Ionicus. Dieser *πούς* hiess früher *βακχεῖος* (auch der Choriambus wurde so genannt). Dass ihm von den alexandrinischen Grammatikern der Name *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* gegeben wurde, hat sicherlich keinen andern Grund, als dass die in der Zeit der ersten Ptolemäer von Alexander Aetolus, Sotades und vielen anderen gedichteten, so sehr beliebten *ἰωνικοὶ λόγοι* (im ionischen Dialect) in diesem Tacte sich bewegten. Es ist dies in der That die originellste Gattung der alexandrinischen Poesie und der Tact konnte sich immerhin zu Ehren dieser *ἰωνικοὶ λόγοι*, statt des alten Namen *βακχεῖος*, den neuen Namen *ἰωνικὸς* gefallen lassen. Aber was sollen die Grammatiker nun mit dem alten Namen *βακχεῖος* anfangen? Sie beschränken ihn zunächst auf eine bestimmte Tactform des alten bakcheischen, nunmehr ionisch genannten Rhythmus, nämlich auf die Tactform – – ◡ des Anaklomenon

⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ – –
– – ⏑, – ⏑ – –

⏑ ⏑ – – ist der alte *ἑξάσημος βακχεῖος* (nunmehr *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*), ⏑ ⏑ – ⏑ dessen *ἀνάκλασις* (ein *πούς πεντάσημος*), – – ⏑ ist die Contraction dieser *ἀνάκλασις*, nur sie behält den alten Namen *βακχεῖος*. Somit gehört jetzt der *βακχεῖος* unter die *πόδες πεντάσημοι*, bezeichnet aber immer noch ausschliesslich eine Tactform des sechszeitigen Rhythmus (des *ἀνακλώμενον*). Nach Analogie desselben wurde jetzt aber auch das *ἀντίστροφον* dieses *βακχεῖος*, nämlich ⏑ – –, als *ἀντιβάκχειος* oder *ὑποβάκχειος* bezeichnet, obwohl dieser Tact mit dem alten „bakcheischen“ Rhythmus gar nichts mehr zu thun hat. Es ist dieser *ἀντιβάκχειος* oder *παλιμβάκχειος* eine anakrusische Form des fünfzeitigen Päon, für welchen die alte rhythmisch-metrische Tradition keinen Namen hatte. Dies letztere halten auch die Grammatiker fest, wenn sie erklären: „*τὸ παιωνικὸν γένος οὐκ ἔχει ἐπιπλοκήν*“, d. h. im päonischen Rhythmengeschlechte gibt es keine anakrusische Tactform. So hat nun der alte Name des sechszeitigen Tactes *βακχεῖος* der anakrusischen Form des fünfzeitigen Tactes zu einem Namen verholfen. Dies ist die Terminologie, welche in dem Verzeichnisse des Dionysius und auch bei vielen späteren Metrikern, welche nachweislich einer älteren Quelle folgen, angewandt wird, z. B. bei Terent. Maurus:

– – ⏑ *βακχεῖος*
⏑ – – *ὑποβάκχειος* oder *ἀντιβάκχειος*, *παλιμβάκχειος*.

Aber noch im ersten Jahrhunderte der Kaiserzeit gab es Metriker, welche diese Nomenclatur der früheren Kaiserzeit umkehrten. Von beiden Tacten ist ⏑ – – der häufigere (– – ⏑ kommt, wie gesagt, nur als Contraction der *ἀνάκλασις* vor) und so kam die Neuerung auf, dass man dieser häufigeren Form den einfacheren Namen *βακχεῖος*, der selteneren – – ⏑ den Namen *παλιμβάκχειος* gab. So gebraucht Quintilian diese Termini. Ebenso auch Hephästion, vermuthlich auch Heliodor. Sollen nun die modernen Bearbeiter der Metrik diese Namen wie die späteren Grammatiker, oder wie die älteren Grammatiker, oder wie die klassische Zeit des Griechenthums und späterhin auch noch die musici und rhythmici gebrauchen? Die späteste Bedeutung (⏑ – –

βάκχειος, – – ⏑ παλιμβάκχειος) hat selbstverständlich die wenigste Autorität, gleichwohl haben die Neueren sie adoptirt. Die Metriker, bei denen sie vorkommt, sind dieselben, welche den Vers *Maecenas atavis edite regibus* antispastisch messen; diejenigen Metriker dagegen, welche die Tactform – – ⏑ den βακχεῖος, ⏑ – – den ἀντιβάκχειος nennen, wissen von der antispastischen Messung noch nichts. Wem die antispastische Messung behagt, der möge auch den Namen βακχεῖος und ἀντιβάκχειος in der von den Gewährsmännern dieser Messung angewandten Bedeutung gebrauchen. Wem die ältere metrische Theorie, die noch keine ἀντισπαστικά kennt, besser zusagt, der muss auch dem hier befolgten älteren Sprachgebrauch der Wörter βακχεῖος und ἀντιβάκχειος beitreten. Wir werden hiernach nicht umhin können, die Tactform ⏑ – – den ἀντιβάκχειος, die Tactform – – ⏑ (d. h. die contrahirte Form der ἀνάκλασις) βακχεῖος zu nennen; damit aber die noch ältere Terminologie, welche auch den Ionicus βακχεῖος nannte, zu ihrem Rechte komme, so werden wir auch den βακχεῖος als sechszeitigen Tact von Zeit zu Zeit in Erinnerung bringen.

Wir haben schon oben bemerkt, dass man die πόδες und ebenso die aus ihnen bestehenden Metra in γένη und diese wieder in εἴδη eintheilte. Dies steht mit der Theorie der Rhythmik im genauesten Einklange. Das γένος τρίσημον hat 2 εἴδη: ἰαμβικὸν und τροχαϊκόν, das γένος τετράσημον 2 εἴδη: δακτυλικὸν und ἀναπαιστικόν, das γένος πεντάσημον hat nur 1 gleichnamiges εἶδος, das γένος ἑξάσημον hat 3 εἴδη, die beiden ἰωνικά und das χοριαμβικόν. Die Einheit oder die Zusammenfassung der εἴδη ἀντιπαθοῦντα desselben γένος nannte man ἐπιπλοκή (ἐπιπλοκὴ τρίσημος, τετράσημος, ἑξάσημος), ein Name, der vielleicht nicht aus der alten rhythmisch-metrischen Theorie stammt, aber auf einer ganz richtigen Auffassung beruht und sicherlich schon der frühesten Zeit des von den Grammatikern aufgestellten metrischen Systems angehört. Den verschiedenen εἴδη zufolge unterschied man μέτρα πρωτότυπα. Das älteste System der πρωτότυπα ist unstreitig das von Mar. Vict. p. 69 angegebene: δακτυλικόν, ἰαμβικόν, τροχαϊκόν, ἀναπαιστικόν, παιωνικόν, [προκελευσματικόν], ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος, ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, χοριαμβικόν. Nur muss in dieser Reihe das von uns eingeklam-

merte *προκελευσματικόν*, welches von den meisten Metrikern nicht anerkannt wird, ursprünglich gefehlt haben. Die Zahl der *πρωτότυπα* beträgt hiernach ursprünglich acht. Diesen acht *πρωτότυπα* fügten einige als neuntes das *ἀντισπαστικὸν* hinzu. Zu ihnen gehört Hephästion. Auch die griechische Quelle des Juba vertrat diese Ansicht. Mar. Vict. p. 118. Dies ist die Metrik des Heliodor. Der lateinische Grammatiker Varro kennt die antispastische Messung noch nicht, wir dürfen annehmen, dass sie zu seiner Zeit noch nicht aufgekommen war. Alle diejenigen Metriker, welche die Namen *βακχεῖος* und *ἀντιβάκχειος* in der älteren Bedeutung gebrauchen, kennen sie ebenfalls nicht. Wir dürfen hierin ein Kriterium für die Scheidung zweier verschiedener metrischer Systeme erblicken, von denen das erstere durch die älteren Metriker, das zweite durch Heliodor und Hephästion repräsentirt wird. Das ältere System besteht bereits zur Zeit des Varro, es kann aber wegen des ihm eigenthümlichen Gebrauches der Termini *βακχεῖος* und *ἰωνικὸς* nicht älter als die Epoche des Ptolemäus Philadelphus, d. h. als die Zeit des Sotades und der übrigen Dichter der *ἰωνικοὶ λόγοι* sein. Wir denken dies durch die beiden folgenden Capitel als eine völlig sichere Thatsache nachzuweisen.

Eine fernere Zuthat der späteren, oder vielleicht auch schon der früheren Grammatiker ist der Begriff der *δευτέρα ἀντιπάθεια* und der auf ihr basirende Unterschied zwischen *μέτρα κατὰ συμπάθειαν* und *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*. Wir können erst später darauf näher eingehen. Führen wir auch noch dies an, dass aus der auf die *μέτρα μικτὰ* angewandten antispastischen und ionischen Messung für diese Metra zugleich der für die *μέτρα καθαρὰ* richtig angewandte alte Begriff der *ἀκατάληξις*, *κατάληξις*, *βραχυκατάληξις* und *ὑπερκατάληξις* gestört wird und hiermit zugleich die von den Metrikern für diese Metra aufgestellte Kategorie der *ἀσυνάρτητα* verschoben wird, so glauben wir alle diejenigen Puncte der bei den Grammatikern üblichen metrischen Systeme namhaft gemacht zu haben, in welchen die alte rhythmisch-metrische Ueberlieferung zu Schaden gekommen oder in ihren Termini technici verändert worden ist. Alles Uebrige, was uns die Metriker lehren, wird sich als gute alte Tradition aus der klassischen Zeit erweisen.

Wer nun der Grammatiker ist, der dies metrische System,

oder vielmehr die ältere zur Zeit des Varro übliche Form aufgestellt habe, lässt sich nicht ermitteln. Der Gebrauch des Namen *ἰωνικὸς* möchte auf einen der früheren alexandrinischen Grammatiker schliessen lassen. Auch anderes, vor allem die Klassification der *πόδες ἁπλοῖ* und *σύνθετοι*, deren Definition genau die des Aristoxenus ist, könnte darauf hindeuten, dass jener Metriker der Zeit des Aristoxenus möglichst nahe gestanden haben musste.

Von Aristophanes und Aristarch wissen wir sicher, dass sie sich mit der Metrik beschäftigt haben, aber von dem von ihnen befolgten metrischen Systeme, von ihren metrischen Terminologieen wissen wir nichts. Es ist ein augenfälliger Irrthum, wenn ein neuerer Forscher aus der Notiz eines späteren Metrikers *ἀντίσπαστος ὡς Ἀρίσταρχος* geschlossen hat, dass hier Aristarch als Gewährsmann für den Antispast angeführt werden sollte, denn *ὡς Ἀρίσταρχος* steht hier nur als ein Beispiel des antispastischen Silbenschemas ⏑ – – ⏑. So viel wissen wir aber, dass jene beiden Grammatiker die metrischen Strophen des Simonides und Pindar in Kola abgetheilt haben. Dies ist uns von Dionys. Hal. comp. ausdrücklich überliefert. Wir würden ihnen aber Unrecht thun, wenn wir ihre Kenntnis der Metrik nach den in unseren metrischen Pindar-Scholien überlieferten *κωλομετρίαι*, die so verkehrt wie möglich sind, bemessen wollten. Wie viel wird sich in diesen Abtheilungen nach Reihen in der langen Zeit vom dritten vorchristlichen bis zum zehnten nachchristlichen Jahrhunderte, über welches die Redaction unserer pindarischen Kolometriai schwerlich hinausgeht, verändert haben! Wir haben viel eher vorauszusetzen, dass die von Aristophanes und Aristarch angegebenen *κῶλα* im Ganzen und Grossen die genuinen *κῶλα* des Pindar waren, denn sicherlich werden ihnen bei diesen Abtheilungen die ihnen überlieferten Texte irgend eine Handhabe dargeboten haben. Man kannte damals ausser der Eintheilung in *κῶλα* auch noch eine höhere rhythmische und metrische Einheit der *κῶλα*, welche man *περίοδοι* nannte. Wir haben in unsern älteren Pindar-Scholien (nicht jenen metrischen Pindar-Scholien der Byzantiner) noch einige Stellen, in welchen angemerkt ist, dass hier oder dort zwei *κῶλα* eine *περίοδος* bilden (vgl. unten). Es sind das dieselben Scholien, welche

uns belehren, dass Aristarch vor das *κῶλον* Pind. Ol. einen Obelos gesetzt habe. Die späteren Metriker haben diesen Begriff der *περίοδος* so gut wie vergessen; schon nach dem, was S. 9 von dem Rhetor Thrasymachus gesagt ist, wird kein Zweifel obwalten können, dass auch diese *περίοδοι* der *μέλη* ein dem alten rhythmisch-metrischen Systeme der klassischen Zeit angehörender Begriff ist.

Ausser den *κῶλα* und *περίοδοι* unterschieden Aristophanes und Aristarch auch die einzelnen melischen Strophen durch besondere *σημεῖα*. Darüber handelt ausführlich Hephästion *περὶ ποιήματος*; wir werden später näher darauf eingehen. Haben diese älteren Grammatiker auch das System der Metrik nicht in besonderen Schriften *περὶ μέτρων* dargestellt, so mussten doch die einzelnen Verse der Dichter häufig die nothwendige Veranlassung bieten, in den *ὑπομνήματα* auf specielle Fragen der Metrik einzugehen. Wir machen hier auf das wahrscheinlich von Orus (vgl. Cap. 3) herrührende schol. Heph. p. 28 aufmerksam, in welchem es heisst, dass „*οἱ περὶ Ἀριστοφάνην τὸν γραμματικὸν καὶ Ἀρίσταρχον*“ die Verse Il. Θ 206 folgendermaassen geschrieben hätten:

εὐρύοπα Ζῆ-
ν' αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο

„*τὸ ν τῷ ἐπιφερομένῳ στίχῳ ἐπετίθεσαν, λέγοντες ὅτι ὁ λόγος ἔρρωται ἐπὶ παθῶν κτλ.*“ Ein *ὑγιὲς μέτρον* geht auf eine *τελεία λέξις* aus, es werden aber auch *πεπονθότα μέτρα* statuirt (vgl. unten) und zu einem solchen wurde der vorliegende Vers des Homer gerechnet. Zu der richtigen Auffassung sind hier freilich die alten Grammatiker nicht gelangt.

Die früheste Darstellung der Metra, von der wir etwas wissen, treffen wir auf römischem Boden an. Es ist die des M. Terentius Varro. Nicht selten werden von späteren lateinischen Metrikern varronische Stellen über Metrik citirt, welche, soviel wir sehen, aus zwei verschiedenen Schriften genommen sind, aus dem siebenten Buche *de lingua latina ad Marcellum* und aus dem *Scenodidascalicus*. Ritschl quaest. Varron. p. 35. Wir können erst § 6 näher darauf eingehen, hier sei nur im Allgemeinen bemerkt, dass wir Folgendes daraus erfahren: 1) allgemeine Definition über metrische Fundamentalbegriffe, na-

mentlich eine Definition über den Unterschied von Rhythmus und Metrum, welche gänzlich im aristoxenischen Sinne gehalten ist, *metrum* der rhythmische Stoff oder die *materia*, an der sich der Rhythmus darstellt (das Rhythmizomenon), der *rhythmus* dagegen das in diesem Stoffe zur Erscheinung kommende Gesetz, die *regula*, die Form der Materie. 2) Varro sieht den iambischen Trimeter als die Ausgangsform *(metrum principale)* für alle übrigen iambischen und der trochäischen Metra an, die er durch *adiectio* oder *detractio* aus jenem ableitet. In derselben Weise scheint er den Hexameter als *metrum principale* der übrigen dactylischen Metra hingestellt zu haben (direct ist uns hier nur überliefert, dass er das Metrum – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – durch *adiectio* einer Silbe aus dem Metrum – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ hervorgehen lässt). Es ist Varro's Ansicht, dass dies die historische Entstehung der Metra ist, namentlich soll Archilochus auf diese Art die poetischen Formen bereichert haben. Auch von dem *prosodiacon* des Archilochus

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒

hatte Varro gesprochen. 3) Von dem logaödischen Hendecasyllabus sagt Varro, dass es ein *trimeter ionicus a minore* sei (Atil. Fort. 319)

–́ – –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏓ |

Wir werden späterhin sehen, dass diese wenigen Reste der varronischen Metrik eine ausserordentliche Wichtigkeit für uns haben.

Cicero spricht *de oratore* 3, 44—51 und *orator* 49—67 von dem Rhythmus und den *pedes metrici* der Rhetorik. Obgleich sich dies nicht unmittelbar auf die Metrik bezieht und nicht die Lehren der Metriker, sondern vielmehr die des Thrasymachus und Aristoteles repräsentirt, so ist es dennoch als eine Quelle für die Metrik anzusehen. Sehr dankenswerth sind namentlich einige Ciceronianische Bemerkungen über den Rhythmus der Poesie. Von den *pedes metrici* werden der Dactylus, Anapäst, Spondeus, Trochäus, Choreus, Dichoreus, zwei Päone (den zweiten und dritten Päon kennt Cicero noch nicht) und der Dochmius genannt. Hier ist eigenthümlich, dass Trochäus und Choreus gerade umgekehrt wie bei den späteren Metrikern gebraucht sind, – ⏑ ist ein *choreus*, ⏑ ⏑ ⏑ ein *trochaeus*, – ⏑ – ⏑ und – ⏑ – – ein *dichoreus*. Die Terminologie des Aristoxenus

ist dies auch nicht, denn nach dieser ist *choreus* und *trochaeus* gleichbedeutend, sie muss der durch Thrasymachus ausgebildeten Theorie der rhythmischen Rhetorik eigenthümlich sein.

Noch wichtiger ist für unsere Kenntnis der Metrik, was Dionysius von Halikarnass in seinen rhetorischen Schriften, insonderheit *περὶ συνθήσεως ὀνομάτων* über Rhythmus, Silbenmessung, Accent, *πόδες* und *κῶλα* sagt. Ein Rhythmiker und Metriker von Fach ist er nicht, dies zeigt sich *de comp. verb.* 4 an seinem mislungenen Versuche, homerische Hexameter in *πριάπεια* oder *ἰθυφάλλια* umzudichten, aber er hat die Schriften der „*μετρικοὶ*“ und „*ῥυθμικοὶ*“ vielfach benutzt. Von den *ῥυθμικοὶ* ist mehrere Mal Aristoxenus citirt; die Namen der übrigen *ῥυθμικοὶ* und der *μετρικοὶ* nennt er leider nicht. Besässen wir das Werk *de compositione verborum* nicht, so würde unsere Kenntnis der antiken Metrik ungleich mangelhafter sein; dies eine Buch wiegt in einigen Capiteln die Bedeutung einer ganzen Schaar späterer Metriker auf. Vor allen wichtig ist Cap. 17, das früheste uns erhaltene Verzeichnis der *πόδες*. Statt des Wortes *πούς* ist hier gewöhnlich *ῥυθμός* gesagt (*τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν*). Die *πόδες* oder *ῥυθμοὶ* werden eingetheilt in die *ἁπλοῖ* (*οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν, οὔτε μείζων τριῶν*) und in die *σύνθετοι* (welche aus zwei *ἁπλοῖ* zusammengesetzt sind). Nur die *ἁπλοῖ* werden aufgezählt. Von ihnen bezeichnet *τροχαῖος* den *πούς* – ⏑, der *πούς* ⏑ ⏑ ⏑ heisst *τρίβραχυς, καλούμενος δὲ ὑπό τινων χορεῖος* (also nicht wie bei Cicero, sondern wie bei Aristoxenus), – – ⏑ ist der *βακχεῖος*, ⏑ – – der *ὑποβάκχειος*. Dass nicht jeder *πούς* eine ausschliesslich zwei- und einzeitige Silbenmessung hat, ist bei den späteren Metrikern, aber nicht bei Dionysius in Vergessenheit gerathen und die von ihm hierüber gegebenen Notizen aus den *ῥυθμικοὶ* gehören zu den werthvollsten Puncten der alten Tradition.

Zur Zeit des Nero lebte der römische Dichter Cäsius Bassus, der Freund des Persius. Spätere Metriker berichten von einem dem Nero dedicirten Werke des Cäsius Bassus über Metrik (*„in libro de metris“ Max. Vict. de heroo c. 5, „Bassius ad Neronem de iambico“ Rufin. de metr. com. p. 379, „libro quem dedit metris super“ Terent. Maur. v. 2359).* Er wird hier *„autor tantus“ „vir doctus atque eruditus“* genannt. Eine fragmentarische

Partie in der Sammlung der lateinischen Metriker p. 302—311 führt die Ueberschrift *ars Caesii Bassi de metris.* Es sind dies zwei von einander unabhängige Bruchstücke: 1) eine Erläuterung von vier horatianischen Metren, 2) eine Uebersicht der *pedes* unter dem Namen *breviatio pedum* mit abgerissenen Notizen über die Eintheilung der Metra und die Arten der Poesie. Für das zweite Bruchstück fehlt so viel bis jetzt bekannt alle handschriftliche Autorität, um es dem Cäsius Bassus zuzuschreiben. Es scheint ein Auszug aus einer der Metrik des Diomedes ausserordentlich nahe verwandten Schrift, vermuthlich der Metrik des Flavius Sosipater Charisius, worüber der nähere Nachweis § 9, 3. Das erste Bruchstück ist eine von den vielen Darstellungen der *metra Horati* und unter ihnen am meisten derjenigen verwandt, welche ebenfalls mit falschem Titel gewöhnlich dem Atilius Fortunatianus zugeschrieben wird p. 351 ff. Die Darstellung des Pseudo-Atilius ist aber ungleich inhaltreicher als diese mageren in der Handschrift dem Cäsius Bassus vindicirten Referate. Es wird am Schlusse des § 6 wahrscheinlich werden, dass auch diese Partie trotz der handschriftlichen Ueberlieferung dem gelehrten Cäsius abzusprechen ist, vielleicht ist in einer älteren Handschrift hinter dem Titelblatt *Ars Caesii Bassi de metris* nicht nur dies ganze Werk des Cäsius, sondern auch der grösste Theil des darauf folgenden metrischen Werkes verloren gegangen und von diesem letzteren nur die uns jetzt unter Cäsius' Namen vorliegende Partie über die horatianischen Metra erhalten.

Nichts desto weniger hat der cäsianische *liber de metris* für uns eine grosse Wichtigkeit. Zuerst hat Lachmann Terent. Maur. praef. XVI. XVII die Vermuthung ausgesprochen, dass die gemeinsame Quelle für Terentianus Maurus und Atilius Fortunatianus die Metrik des Cäsius Bassus sei. Zu dem was Lachmann für diese Ansicht geltend gemacht hat, kommt noch eine Reihe anderer Thatsachen hinzu, die dahin führen, dass die sämtlichen bei den lateinischen Metrikern sich findenden Darstellungen der *metra derivata*, die in der oben kürzlich angedeuteten Weise Varro's den heroischen Hexameter und den iambischen Trimeter als die beiden *metra principalia* oder *ἀρχήγονα* ansehen und alle übrigen Metren durch *adiectio*, *detractio*, *concinnatio* und *per-*

mutatio als *metra derivata* oder παραγωγά aus jenen beiden *metra principalia* hervorgehen lassen, auf die Metrik des Cäsius Bassus als ihre letzte Quelle zurückgehen. Es gehören ausser Atilius Fortunatianus und Terentianus noch folgende hierher: Diomedes c. 34 p. 484 ff., Servius c. 9 p. 374 ff., der Pseudo-Atilius von c. 19 p. 347 an, der Pseudo-Censorinus, Mallius Theodorus c. 4—6 p. 537 ff. und Marius Victorinus in einem grossen Theile des dritten und vierten Buches. Die meisten dieser Metriker haben aber nicht unmittelbar aus Cäsius Bassus geschöpft, sondern durch Vermittelung eines andern Metrikers, welcher das Buch des Cäsius zu Grunde legend aus den späteren römischen Dichtern bis zu Petronius Arbiter und Septimius Serenus hin Zusätze zu den von Cäsius aus den Griechen und den älteren römischen Dichtern aufgeführten Beispielen hinzugefügt hat. Dieser Metriker muss dem dritten Jahrhunderte angehören und kann nicht viel jünger als Terentianus Maurus sein. Nur unter dieser Annahme erklärt sich die eigenthümliche Thatsache, dass die genannten Partieen der lateinischen Metriker, die sich von allen übrigen durch die eigenthümliche Art der Darstellung (die Derivation der παραγωγά aus zwei Grundformen) unterscheiden, so reich an Citaten aus Varro sind. Sie haben dieselben ohne Zweifel aus ihrer gemeinsamen Quelle, dem Buche des Cäsius, überkommen, der sich in jener παραγωγή der Metra an Varro angeschlossen und sich, wie es bei dem grossen Ansehen des Varro natürlich war, häufig auf einzelne Stellen desselben bezogen hat. Von besonderer Wichtigkeit ist nun aber dies, dass allen jenen Darstellungen der παραγωγά einmal der ältere Gebrauch der Wörter βακχεῖος und ἀντιβάκχειος, παλιμβάκχειος, wie er bei Dionysius von Halikarnass vorkommt, eigenthümlich ist, und sodann, dass ihnen die antispastische Messung, die wir bei Hephästion und Heliodor und den aus ihnen geschöpften Darstellungen antreffen, durchaus unbekannt ist. Die heliodorischen und hephästioneischen ἀντισπαστικά, z. B.

Maecenas a|tavis edi|te regibus
Quoi dono le|pidum novum | libellum

werden hier entweder als Choriamben mit einem Vortacte (einem vorgesetzten πούς δισύλλαβος) oder als Verbindung von trochaeischen Tacten mit einem Dactylus angesehen

Maece|nas atavis | edite re|gibus
Quoi do|no lepi|dum no|vum li|bellum.

Diese entschieden ältere metrische Theorie muss neben der varronischen *παραγωγὴ* der Metra jenen Metrikern des dritten und vierten Jahrhunderts aus dem zur Zeit des Nero geschriebenen Buche des Cäsius Bassus überkommen sein. Der näheren Besprechung dieser eigenthümlichen Quellen der antiken Metrik ist das folgende zweite Capitel gewidmet.

Der auf Cäsius Bassus folgenden Generation gehört Fabius Quintilianus an. Die in seiner Rhetorik (instit. 9 c. 4) enthaltenen Angaben über Rhythmen und Tacte sind eine gar wichtige Quelle für unsere Kenntnis der Metrik. Zunächst ist zu erwähnen, dass sich auch noch bei ihm die Unbekanntschaft mit der antispastischen Messung des Heliodor und Hephästion zeigt, denn den Dochmius misst er nicht als hyperkatalektischen Antispast, sondern als die Verbindung eines fünfzeitigen und eines dreizeitigen Tactes. In der Nomenclatur der *pedes* hält er für *choreus* und *trochaeus* den ciceronianischen Sprachgebrauch fest, kennt aber auch den der späteren Metriker 9, 4, 80: *huic contrarium a longa ab brevi choreum, non ut alii trochaeum nominemus;* § 82: *tres breves trochaeum; quem tribrachum dici volunt qui choreo trochaei nomen imponunt.* Ebenso auch für die Päonen, § 96: *paeon ... de quibus fere duobus scriptores huius artis loquuntur; alii omnes et quocunque sunt loco, temporum quod ad rationem pertinet paeonas appellant.* Den Namen *bacchius* gebraucht er nicht mehr im älteren Sinne des Dionysius, sondern in der umgekehrten Bedeutung der Späteren. Am interessantesten sind seine Angaben über den Rhythmus, über Pausen, über die Katalexis und rhythmische Metabole.

Wir haben bisher nur von lateinischen Metrikern und Rhetoren gesprochen. Die älteren griechischen Metriker — die *μετρικοί*, auf die sich Dionysius beruft, die der Darstellung des Varro und des Cäsius Bassus als Grundlage dienten, können wir nicht nennen. Vermuthlich besitzen wir von einem dieser älteren Metriker ein Fragment, nämlich die Stelle über den Dochmius, welche sich im *schol. Hephaest. p.* und bei Suidas s. v. *ῥυθμὸς* findet; denn die hier von dem Dochmius gegebene Auffassung (sie kommt im wesentlichen mit der quintilianischen

überein) ist entschieden älter als die des Heliodor und Hephästion. Streng genommen ist jeder griechische Grammatiker auch ein Metriker, doch handelt es sich hier um diejenigen, welche Schriften *περὶ μέτρων* abgefasst haben. Von den etwa 90 griechischen Grammatikern, welche Suidas nennt, bezeichnet er 9 als Verfasser metrischer Schriften. Wir wollen dieselben ohne Rücksicht auf die Zeit aus Suidas ausziehen:

1. *Εἰρηναῖος ὁ καὶ Πάκατος κληθεὶς τῇ Ῥωμαίων διαλέκτῳ, μαθητὴς Ἡλιοδώρου τοῦ μετρικοῦ γραμματικὸς Ἀλεξανδρεὺς κτλ.*

2. *Φιλόξενος Ἀλεξανδρεύς, γραμματικὸς ὃς ἐσοφίστευσεν ἐν Ῥώμῃ. περὶ μονοσυλλάβων ῥημάτων, περὶ σημείων τῶν ἐν τῇ Ἰλιάδι, περὶ τῶν εἰς μι ληγόντων ῥημάτων, περὶ διπλασιασμοῦ, περὶ μέτρων, περὶ τῆς τῶν Συρακουσίων διαλέκτου, περὶ Ἑλληνισμοῦ ϛ, περὶ συζυγιῶν, περὶ γλωσσῶν ε, περὶ τῶν παρ' Ὁμήρῳ γλωσσῶν, περὶ τῆς Λακώνων διαλέκτου, περὶ τῆς Ἰλιάδος διαλέκτου καὶ τῶν λοιπῶν.*

3. *Ἡφαιστίων Ἀλεξανδρεὺς γραμματικός, ἔγραψεν ἐγχειρίδια περὶ μέτρων καὶ μετρικὰ διάφορα, περὶ τῶν ἐν ποιήμασι ταραχῶν, κωμικῶν ἀπορημάτων λύσεις, τραγικῶν λύσεων καὶ ἄλλα πλεῖστα [καὶ τῶν μέτρων τοὺς ποδισμούς].*

4. *Πτολεμαῖος ὁ Ἀσκαλωνίτης, γραμματικὸς ὃς ἐπαίδευσεν ἐν Ῥώμῃ. ἔγραψε προσῳδίαν Ὁμηρικήν, περὶ Ἑλληνισμοῦ ἤτοι ὀρθοεπίας βιβλία ιε', περὶ μέτρων, περὶ τῆς ἐν Ὀδυσσείᾳ Ἀριστάρχου διορθώσεως, περὶ διαφορᾶς λέξεων καὶ ἕτερα γραμματικά.*

5. *Δράκων Στρατονικεύς, γραμματικός. τεχνικά, ὀρθογραφίαν, περὶ τῶν κατὰ συζυγίαν ὀνομάτων, περὶ ἀντωνυμιῶν, περὶ μέτρων, περὶ σατύρων, περὶ τοῦ Πινδάρου μελῶν, περὶ τῶν Σαπφοῦς μέτρων, περὶ τῶν Ἀλκαίου μελῶν.*

6. *Σωτηρίδας γραμματικός, ἀνὴρ Παμφίλης ἣ καὶ τὰς ἱστορίας περιῆψεν. ἔγραψεν ὀρθογραφίαν, ζητήσεις Ὁμηρικάς, ὑπόμνημα εἰς Μένανδρον, περὶ μέτρων, περὶ κωμῳδίας, εἰς Εὐριπίδην.*

7. *Ἀστυάγης γραμματικός, τέχνην γραμματικήν, περὶ διαλέκτων, περὶ μέτρων, κανόνας ὀνοματικοὺς καὶ εἰς Καλλίμαχον τὸν ποιητὴν ὑπόμνημα.*

8. *Εὐγένιος Τροφίμου Αὐγουστοπόλεως τῆς ἐν Φρυγίᾳ*

γραμματικός. οὗτος ἐδίδαξε ἐν Κωνσταντινουπόλει καὶ τὰ μάλιστα διαφανὴς ἦν, πρεσβύτης ἤδη ὢν ἐπ' Ἀναστασίου βασιλέως. ἔγραψε κωλομετρίαν τῶν μελικῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου ἀπὸ δραμάτων ιε, περὶ τοῦ τί τὸ παιωνικὸν βαλιμβάκχειον, περὶ τῶν τεμενικῶν ὅπως προφέρεται οἷον Διονύσιον, Ἀσκληπιεῖον, παμμιγῆ λέξιν κατὰ στοιχεῖον (ἔχει δὲ καὶ παράδοξα ἢ περὶ τόνον ἢ πνεῦμα ἢ γραφὴν ἢ μῦθον ἢ παροιμίαν ἑπόμενα αὐτῇ), περὶ τῶν εἰς ια ληγόντων ὀνομάτων οἷον ἔνδεια ἢ ἐνδία καὶ πότε διφορεῖται, καὶ ἄλλα τινὰ τρίμετρα ἰαμβικά.

Wir wissen aber auch von anderen der von Suidas aufgeführten Grammatiker, dass sie über Metrik geschrieben. Zunächst Longin und Orus, welche Commentare zu Hephästion geschrieben haben. Ferner wird der berühmte Grammatiker Herodian von Tricha p. 26 neben Hephästion als Metriker citirt, eine Notiz, auf die nichts zu geben sein würde, wenn nicht anzunehmen wäre, dass Tricha sie aus einem alten Scholion zu Hephästion entlehnt hätte, vgl. Cap. 3. Auch aus dem Grammatiker Seleukus von Alexandrien citirt Priscian *de metr. p. 420* eine Stelle über Metrik, doch ist dieselbe wahrscheinlich nicht aus einer eignen metrischen Schrift des Seleukus, sondern aus seinem Commentare zu Sophokles genommen.

Von den säṃtlichen hier genannten Metrikern besitzen wir bloss von einem einzigen eine vollständige Schrift, nämlich eines der Encheiridia des Hephästion. Von den dazu geschriebenen Erläuterungen des Longin und Orus sind uns in den erhaltenen Scholien immerhin einige nicht unbedeutende Reste überkommen. Ziemlich zahlreich sind die aus Heliodor erhaltenen Fragmente. Sehr wenig wissen wir von Philoxenus. Von allen übrigen gar nichts. Denn eine uns überkommene metrische Schrift, welche den Namen des *Δράκων Στρατονικεὺς* trägt, ist spätes byzantinisches Machwerk; ebenso auch ein kleines Stück über den Hexameter, welches in den Handschriften dem Herodian zugeschrieben wird. In derselben Weise findet sich auch der Name des Plutarch vor einem dem pseudo-herodianischen ähnlichen Tractate eines Byzantiners.

Was die Chronologie der in unsere Periode gehörenden Metriker betrifft, so wird Drako von Apollonius Dyskolos citirt p. 280 A. Bekk., muss also der vor-hadrianischen Periode ange-

hören. Mit Bestimmtheit wissen wir ferner, dass Heliodor, Philoxenus und Hephästion älter sind als der zu Aurelians Zeit lebende Longin, da dieser den letzteren commentirt und die beiden ersteren citirt, und sodann dass wiederum Heliodor ein Vorgänger oder mindestens ein älterer Zeitgenosse des Hephästion ist, da dieser sich auf ihn verschiedentlich beruft. Das ist Alles, was uns direct über das Zeitalter dieser Metriker überkommen ist. Ueber den Metriker Hephästion ist die allgemeine Annahme die, dass derselbe mit dem Hephästio, welchen Julius Capitolinus im Leben des Verus c. 2 als einen Lehrer des Verus nennt, identisch sei. Somit würde er in das Zeitalter der Antonine fallen. Bei dieser Annahme wird es wohl sein Bewenden haben müssen. Ueber die Zeit des Heliodor differiren die Ansichten; man hat ihn einerseits für einen Zeitgenossen des Octavian und Horaz, andererseits des Hadrian gehalten. Fast ebenso schwankend sind die Ansichten über Philoxenus. Wir werden diese drei Metriker im dritten Capitel besprechen und dabei auch die Frage nach ihrem Zeitalter, soweit es möglich ist, aufnehmen.

Unsere Kenntnis der metrischen Litteratur dieses Zeitraumes der grammatischen Erudition wird immer lückenhaft bleiben. Sehen wir von Herodian ab, dessen Antheil an der metrischen Litteratur uns gänzlich unbekannt ist, so sind es keineswegs die berühmtesten Grammatiker, die sich an ihr betheiligen. Eine recht tüchtige grammatische Bildung im Sinne der Alten scheint Hephästion zu besitzen, Heliodor scheint nach den von Priscian überlieferten Proben hinter Hephästion zurückzustehen. Ohne Zweifel aber haben sie sämtlich der Metrik eine auf die alten Dichter basirte selbstständige Forschung zugewandt und sind völlig Herren ihres Stoffes; die Zeit der Abschreiber sollte erst in der folgenden Periode beginnen. Weiter aber als auf die Dichtertexte erstreckt sich ihre Forschung nicht; um Rhythmik scheinen sie sich nur so weit bekümmert zu haben, als sie gewisse hergebrachte Fundamentalsätze der Rhythmiker zur Grundlage der Metrik machen, ohne dass sie sich jemals die Mühe gegeben haben, die Rhythmenlehre im Einzelnen kennen zu lernen. Ein recht trauriges Zeichen der durchaus ungenügenden rhythmischen Kenntnisse ist eine wahrscheinlich dem Ende dieser Periode angehörende Darstellung *περὶ ποδῶν*, welche späterhin in die Scho-

lien zu Hephästion und in die Werke lateinischer Metriker aufgenommen ist (§ 6, 3); der Verfasser hat die πόδες nach den Rhythmengeschlechtern geordnet und gibt für einen jeden von ihnen die ἄρσις und θέσις an, aber er ist so unwissend in der Rhythmik, dass er ohne Rücksicht auf den rhythmischen Accent jeden ersten Abschnitt des πούς die ἄρσις, jeden letzten Abschnitt die θέσις nennt.

Und doch hatte auch in diesem Zeitraume die Beschäftigung mit der Rhythmik nicht aufgehört. Der vorletzten Generation desselben gehört der jüngere Dionysius von Halikarnass an, ein Zeitgenosse des Hadrian, älter als Herodian, wie Suid. s. v. Ἡρωδιανὸς sagt. Der von ihm handelnde Artikel des Suidas lautet: *Διονύσιος Ἁλικαρνασσεὺς γεγονὼς ἐπ' Ἀδριανοῦ Καίσαρος, σοφιστὴς καὶ μουσικὸς κληθεὶς διὰ τὸ πλεῖστον ἀσκηθῆναι τὰ τῆς μουσικῆς. ἔγραψε δὲ ῥυθμικῶν ὑπομνημάτων βιβλία κδ, μουσικῆς ἱστορίας βιβλία λς (ἐν δὲ τούτῳ αὐλητῶν καὶ κιθαρῳδῶν καὶ ποιητῶν παντοίων μέμνηται), μουσικῆς παιδείας ἢ διατριβῶν βιβλία κβ, τίνα μουσικῆς εἴρηται ἐν τῇ Πλάτωνος πολιτείᾳ βιβλία ε.* Wir besitzen ein kurzes Fragment aus einem hier nicht genannten Werke περὶ ὁμοιοτήτων (ebenfalls aus mehreren Büchern bestehend) bei Porphyr. ad Ptol. harm. p. 219.

§ 3.

Drittes, viertes, fünftes Jahrhundert. Die byzantinische Zeit.

Mit der Epoche der Antonine ist die Zeit der alten Erudition zu Ende. Nur wenig Männer sind es, die nach der Zeit des Mark Aurel noch im Besitze der antiken Wissenschaft sind und der unaufhaltsam einbrechenden Barbarei, wenn auch nicht auf lange, widerstreben. Der Neuplatonismus ist es, der ihnen Energie und Schwung gibt. Zu ihnen gehört Kassius Longinus, „φιλόσοφος, διδάσκαλος Πορφυρίου τοῦ φιλοσόφου, πολυμαθὴς καὶ κριτικός“ (Suid.), der vertraute Rath der Zenobia, der bei der Eroberung Palmyras durch Aurelian getödtet wurde. Vorwiegend ist seine litterärische Thätigkeit auf Grammatik gerichtet und auch in der Geschichte der Metrik nimmt er eine keineswegs unwichtige Stelle ein. Er ist es nämlich, welcher wohl zum praktischen Gebrauche des Unterrichts das uns über-

kommene kleine Encheiridion Hephästions commentirt, indem er hauptsächlich Excerpte aus Hephästions grösseren Werken, sowie aus Heliodor und Philoxenus hinzufügt. In dieser Arbeit hat er einen späteren Fortsetzer an dem in Konstantinopel lebenden Grammatiker Orus aus Alexandrien. Die uns erhaltenen Scholien zum Encheiridion beruhen, insofern sie Gutes geben, wesentlich auf den *ὑπομνήματα* dieser beiden Männer (vgl. § 5). Longins Schüler Porphyrius, der als *πολυμαθὴς* seinen Lehrer überragt, als *κριτικὸς* hinter ihm steht und zu den Werken der verschiedensten Litteraturgebiete Commentare schreibt, berührt uns in der Geschichte der Metrik nicht, so wichtig er auch durch seinen gelehrten Commentar der ptolemäischen Harmonik für das verwandte Gebiet der musischen Künste geworden ist.

Demselben Kreise des Neuplatonismus gehört Aristides *Κοϊντιλιανὸς* an. Von ihm besitzen wir unter dem Titel *περὶ μουσικῆς* eine Encyclopädie der gesamten *τέχνη μουσικὴ* in drei Büchern, in der ausser der Harmonik und Rhythmik auch die Metrik behandelt ist. Aber er steht bereits tief unter den gelehrten Neuplatonikern Longin und Porphyrius. Er gehört bereits in die Classe der unwissenden Abschreiber, die uns fortan nicht mehr verlassen werden. Aus den vorhandenen Büchern werden mit möglichster Leichtigkeit der Arbeit neue Bücher gemacht, die auf nichts als den Namen von Excerpten Ansprüche machen können. Widersprechen die benutzten Quellen, so wird dies von diesen Büchermachern kaum bemerkt; sehr häufig fehlt ihnen von demjenigen, was sie selber vortragen, das Verständnis. Hiermit ist die Arbeit des Aristides, auf die wir § 11 näher einzugehen haben, sowie aller folgenden Metriker charakterisirt. Selbstverständlich kann bei dieser Unwissenheit und Kritiklosigkeit der *librarii* (denn Autoren sind sie nicht, sondern Abschreiber) das von ihnen Ueberlieferte immerhin sehr wichtig sein, aber die Wichtigkeit beruht nur darin, dass dasselbe eine ältere für uns verloren gegangene Quelle ersetzen muss.

Von den lateinischen Metrikern dieser Periode war ohne Zweifel Juba der ausführlichste, denn seine Metrik wird im achten Buche citirt. Für die folgenden Metriker scheint es die hauptsächlichste Fundgrube gewesen zu sein, und da es uns selber verloren, lässt sich aus den nachfolgenden ein grosser

Theil der Ueberlieferung Juba's wiederherstellen. Wir werden uns § 10 näher mit ihm beschäftigen.

Um über die lateinischen Metriker dieser Periode eine Uebersicht zu gewinnen, geht man am besten von dem umfassendsten von ihnen, dem Rhetor C. Marius Victorinus aus, obwohl dieser nicht der älteste ist. Denn er gehört erst dem vierten Jahrhundert an; etwa um 350 trat er zum Christenthum über, sein aus 4 Büchern bestehendes Werk über Metrik hat er noch als Heide geschrieben. Es führt den Titel *ars grammatica de orthographia et de metrica ratione* und zerfällt in zwei ziemlich heterogene Bestandtheile: das erste und zweite Buch und das zweite und dritte Capitel des dritten bilden den ersten Theil, der übrige Theil des dritten und das vierte den zweiten Theil. Der erste Theil stellt für sich eine vollständige Metrik im Sinne des Hephästion dar, obwohl Hephästion selber nicht als Quelle benutzt ist. Lib. I repräsentirt mit Ausnahme des über Orthographie Gesagten (c. 4) die Abschnitte *περὶ στοιχείων*, *περὶ συλλαβῶν* (nebst der *συνεκφώνησις*), *περὶ ποδῶν* und die allgemeine Theorie *περὶ μέτρων*. Zugleich kommt hier ein freilich sehr kurzer Abschnitt *περὶ ποιήματος* vor. Lib. II stellt die *μέτρα πρωτότυπα μονοειδῆ* und *ὁμοιοειδῆ*, Lib. III, 2. 3 die *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* und *ἀσυνάρτητα* dar. Hiermit wäre die Metrik eigentlich abgeschlossen. Aber es tritt noch ein zweiter Theil hinzu, in welchem die Theorie der Metra noch einmal, aber nach einem anderen Systeme vorgetragen wird, nämlich nach der von Varro und Cäsius Bassus befolgten Theorie der *metra derivata*. Lib. III cap. 1 soll die allgemeine Uebersicht dieser Theorie geben, Lib. III, 4 ff. stellt die aus dem dactylischen Hexameter und iambischen Trimeter hervorgegangenen *derivata* dar, Lib. IV cap. 1 soll nach der Aussage des Marius Victorinus diejenigen Metra, welche durch *concinnatio* und *permixtio* jener beiden Grundformen entstanden sind, zum Inhalte haben. IV, 2 enthält einen sehr inhaltlosen Panegyricus auf die *metrica* und *musica ars;* IV, 3 fügt eine Uebersicht der Metra des Horaz hinzu. In allen diesen Partieen ist Marius Victorinus fast nichts als Abschreiber, der niemals Bedenken trägt, den Wortlaut des Originales beizubehalten. Woher er geschöpft, wird sich im zweiten und dritten Capitel ergeben. Hier sei nur

das bemerkt, dass er von dem, was er schreibt, sowie es nicht ganz trivial ist, keine Kenntnis hat. Es geht aus seiner Darstellung hervor, dass er von den im 2. und 3. Cap. des dritten Buches behandelten μικτὰ und ἀσυνάρτητα keinen Begriff hat, dass die Ueberschriften seines dritten und vierten Buches ganz ohne Bewusstsein hingeschrieben sein müssen und dass er selbst über das Verhältnis, in welchem die beiden Haupttheile seines Buches zu einander stehen, völlig im Unklaren geblieben ist. Es ist kaum anders zu denken, als dass er die ganze Anordnung bereits in einem früheren Werke vorfand und dass er derselben ohne Nachdenken gefolgt ist. Von groben Misverständnissen im Einzelnen können wir absehen. Nicht verantwortlich aber darf er für die Unordnung, die in seinem dritten Buche herrscht, gemacht werden, denn diese beruht auf einem Fehler der handschriftlichen Ueberlieferung.

Terentianus Maurus behandelt in seiner Metrik das Capitel περὶ ποδῶν nebst vorausgehender kurzer Einleitung über στοιχεῖα und συλλαβαί, sodann die *metra derivata* und *Horatiana* in der Art wie der zweite Theil des Marius Victorinus. Ausserdem besitzen wir noch zwei andere Werke desselben, *de litteris* und *de syllabis versus heroici*, welche in den Ausgaben der Metrik vorangehen und mit ihr als ein zusammenhängendes Werk angesehen werden. Er ist älter als Marius Victorinus, der ihn citirt und benutzt hat, jünger als Petronius Arbiter und Septimius Serenus, von denen er selbst als unlängst lebenden Dichtern redet. Hiernach hat ihm Lachmann wohl sicherlich mit Recht das Ende des dritten Jahrhunderts als Lebenszeit angewiesen. Die von ihm behandelten Gegenstände sucht Terentianus dadurch annehmlicher zu machen, dass er sie versificirt, worin ihm unter den griechischen Grammatikern Heraklides Ponticus vorangegangen war und von den byzantinischen Metrikern Eugenius uud Ttetzes nachfolgen.

Atilius Fortunatianus. Von seiner Metrik besitzen wir nur ein Fragment, welches den Schluss einer Darstellung der *derivata* und die *metra Horatiana* in der Art wie der zweite Theil des Marius Victorinus enthält. Die Uebereinstimmung zwischen Atilius, Terentianus und dem zweiten Theile des Victorinus ist nicht bloss im Inhalt, sondern oft auch in den Wor-

ten ausserordentlich gross, aber es ist nicht gerade leicht, denselben im Einzelnen zu erklären. § 4 und 5 wird hierauf einzugehen haben.

In den Handschriften und Ausgaben folgt auf Atilius die Metrik eines Anonymus. Man bezeichnet dieselbe gewöhnlich als *pars* II des Atilius. Wir können den Vf. etwa als Pseudo-Atilius bezeichnen. Laut der Vorrede will er mit diesem Buche einem jungen Römer, der die Rhetorik studirt, eine Darstellung der *Horatiana metra*, die derselbe oft verlangt habe, in die Hand geben; vorher aber sei es nothwendig, auch die übrigen Metra zu berühren. Von der Arbeit selber sagt er mit den Worten des Sallust *„carptim utique quae memoria digna videbantur"* *de multis auctoribus excerpta perscripsi.* Diesen Eindruck macht nun aber das Buch gar nicht. Es ist genau eine Darstellung wie die in den 4 Büchern des Marius Victorinus gegebene, nur Alles viel kürzer und ohne dass Marius selber benutzt ist. Erster Theil p. 333—347 1) *de litteris, de syllabis, de pedibus, de metro, de rhythmo, de colo et commate* entsprechend Victor. lib. I; dann 2) die *πρωτότυπα* entsprechend Victor. lib. II. Insonderheit ist die Darstellung der *πρωτότυπα* deshalb interessant, weil sie eine zweite Epitome aus derselben Quelle ist, aus welcher Marius Victorinus die *πρωτότυπα* des zweiten Buches geschöpft hat. Zweiter Theil: 1) die *metra derivata* p. 347—351, doch sind nur einzelne *derivata* ohne den systematischen Zusammenhang wie bei Marius Victorinus und Terentianus Maurus dargestellt. Die Reihenfolge berührt sich mit der des Atilius Fortunatianus. 2) die *metra Horatiana* p. 351—362.

Dem Ende des dritten und Anfange des vierten Jahrhunderts gehört der Metriker Asmonius an, seinem Namen nach zu schliessen semitischer Nationalität (er würde latinisirt Octavius heissen). Er schrieb eine *ars ad Constantium imperatorem* Priscian. p. 890 P. Daraus besitzen wir nur Ein Fragment bei Priscian. de metr. com. p. 412 Q. *Comici poetae laxius etiamnum versibus suis quam tragici spatium dederunt et illa quoque loca quae proprie debentur iambo, dactylicis occupant, dum cotidianum sermonem imitari volunt et a versificationis observatione spectatorem ad actum rei convertere, ut non fictis sed veris affectionibus inesse videatur.* Es ist dasselbe nicht uninteressant,

weil es eine fast wörtliche Parallele zu einer Stelle des später lebenden Marius Victorinus lib. II p. 108 ist: *Similiter apud comicos laxius spatium versibus datum est. Nam et illi loca quae proprie iambo debentur spondeis occupant, dactyloque et anapaesto locis adaeque disparibus. Ita dum cotidianum sermonem imitari nituntur, metra vitiant studio, non imperitia, quod frequentius apud nostros quam apud Graecos invenies.*

In der Mitte des dritten Jahrhunderts lebt Marius Victorinus. Wir haben den Inhalt seines Werkes bereits oben angegeben. Gleich Terentianus Maurus ist er ein Afrikaner. Auch Juba wird wohl ein Afrikaner sein. Noch ein anderer Afrikaner unter den Metrikern ist der Rhetor und nachherige Kirchenvater Augustinus am Ende des dritten und Anfange des vierten Jahrhunderts. Kurz vor seiner Taufe schreibt er eine umfangreiche Encyclopädie der Künste und Wissenschaften, und ein Theil davon sind die *libri VI de musica*, in Form eines Gespräches zwischen dem Magister und Discipulus geschrieben. Es ist dies aber nicht, wie der Titel besagt, eine Darstellung der Musik, sondern eine Metrik. Mit seinen Vorgängern und dem von ihnen so vielfach herbeigezogenen Dichter Serenus ist er nicht unbekannt, aber dennoch scheint die Arbeit völlig selbstständig und originell zu sein. Der Wissenschaft ist freilich weit mehr mit den Compilationen der übrigen Metriker gedient, als mit Augustins sehr wortreichen und sehr inhaltarmen Erörterungen über Rhythmik und Metrik, denn es sind die allertrivialsten Begriffe, die uns hier vorgeführt werden, und nur selten kommt ein uns sonst weniger bekannter Punct wie die Pause zur Sprache, aber auch dieser wird so besprochen, dass es klar ist, Augustin versteht von seinem Gegenstande gar wenig und schreibt nur deshalb *de musica*, weil dieselbe einmal zu den disciplinae gehört. Dem entspricht völlig, dass Augustin im sechsten Buche alles früher Gesagte als kindische Spielerei verwirft: *satis diu plane pueriliter per quinque libros in vestigiis numerorum ad moras temporum pertinentium morati sumus* und hiermit in pythagoreischen Reminiscenzen zu den *numeri spirituales et aeterni* und dem Metrum *Deus creator omnium* übergeht.

Flavius Mallius Theodorus ist unter allen Compilatoren dieser Zeit derjenige, welcher am meisten Freiheit und Selbst-

ständigkeit in der Form der Darstellung zeigt. Von früheren Metrikern citirt er mehrmals den Juba und Terentianus. Eine abweichende Terminologie zeigt sich darin, dass er die Iamben nach monopodischer Messung als Hexameter, Pentameter u. s. w. bezeichnet. Darin verräth sich schwerlich eine fremde Quelle, sondern nur die Unwissenheit des Vf. Nach einer an seinen Sohn Theodorus gerichteten Vorrede spricht er zuerst *de syllabis*, *de pedibus* und *de metris* im Allgemeinen. Dann folgen acht *πρωτότυπα*, denn das päonische ist von ihm absichtlich ausgelassen. Man sollte denken, dass deren Darstellung dieselbe sein würde wie im ersten Theile des Marius Victorinus, Pseudo-Atilius, Servius. Aber nur die Darstellung der vier sechszeitigen *πρωτότυπα*, das *choriambicum*, *antispasticum* und der *ionica*, schliesst sich den genannten Quellen an. Die vorausgehenden 4 Metra sind nach dem Systeme der *derivata* behandelt (wie bei Terentianus und im zweiten Theile des Marius Victorinus): unter dem *dactylicum* der Hexameter und Pentameter mit ihren dactylischen und choriambischen Ableitungen, auch dem *Glyconeum*, *Sapphicum* und *Alcaicum*; unter dem *iambicum* der Trimeter (hier Hexameter genannt) mit seinen *derivata*, unter dem *trochaicum* die trochäischen *derivata* des Trimeter, unter dem *anapaesticum* die anapästischen *derivata* des Hexameter.

Servius bezeichnet seine, einem jungen Albinus gewidmete Metrik *„centimeter libellus“*, *tot enim metrorum genera digessi quanta potui brevitate, rationem omittens quo quaeque nascantur ex genere, qua scansionum diversitate caeduntur, quae res plus confusionis quam utilitatis habet.* Auch dies Büchlein ist zweitheilig wie Marius Victorinus und der Pseudo-Atilius. Der erste Theil enthält nach kurzen Vorbemerkungen über die Schlusssilbe des Metrums, über Catalexis u. s. w. acht *πρωτότυπα*, denn das *paeonicum* ist ausgelassen. Die Darstellung unterscheidet sich durch manche Eigenthümlichkeit. Sie ist in der Aufführung der einzelnen zu jedem *πρωτότυπον* gehörigen Verse geradezu das Vollständigste, was wir unter den erhaltenen metrischen Schriften besitzen, vom kleinsten bis zum längsten Verse fortschreitend, ein jeder Vers hat seinen Namen meist nach einem griechischen Dichter (besonders sind die *Alcmanica*, *Stesichorea*, *Ibycia* vertreten), alles aber in der grössten Kürze. Ausserdem ist

nicht unbeachtet zu lassen, dass von allen Lateinern bloss Servius das *iambicum* und *trochaicum* voranstellt (alle übrigen das *dactylicum*). Der zweite Theil p. 374—377 unter der falschen Ueberschrift *de diversis membrorum generibus* gibt eine Auswahl der *derivata*, dazu auch einige *asynarteta*, welche bei Hephästion vorkommen. Auch im dritten Buche des Victorinus sind, wie schon oben bemerkt, die *asynarteta* unter die *derivata* aufgenommen.

Diomedes schreibt eine uns vollständig erhaltene Grammatik in drei Büchern, *artis grammaticae libri III*, dem Athanasius gewidmet. Das dritte Buch behandelt die Metrik. Diomedes ist unter den Metrikern einer der unwissendsten, aber nichts desto weniger der interessanteste. Auch hier treffen wir die Zweitheiligkeit des Marius Victorinus. Erster Theil. 1) *de rhythmo, de metro, de pedibus*, im Ganzen wie Marius Victorinus im ersten Buche. Die Darstellung der *pedes* ist noch reichhaltiger als die des Marius. Doch folgt sie einer anderen Anordnung. Ueber die Quelle derselben s. Cap. 3. 2) *de poematibus* d. i. über die epische, lyrische, dramatische Poesie. Schon dem Cap. *de rhythmo* geht eine kurze Definition der *poetica* voraus, und man sollte denken, dass in der Quelle des Diomedes sich an diese Definition zunächst der zweite Abschnitt *de poematibus* angeschlossen hätte. Das Cap. *de poetica* im ersten Buche des Victorinus p. 74 behandelt etwas anderes, nämlich dasselbe wie Hephästion περὶ ποιήματος, hier bei Diomedes haben wir eine Art Einleitung zu einer Litteraturgeschichte der Poesie. Diomedes oder vielmehr der Autor, aus dessen Buche er excerpirt und abschreibt, muss dies zu dem, was er aus seiner metrischen Quelle schöpfte, aus einem heterogenen Werke hinzugefügt haben. Es ist eine recht gute Zusammenstellung, die sich häufig auf Varro beruft und deren Vf., wie Jahn Rh. Mus. 8, 629 gezeigt hat, als römische Satiriker nur den Horatius, Lucilius und Persius, aber noch nicht den Juvenalis kennt. Gegen das Ende des Ganzen findet sich ein Citat „*sic ut adserit Tranquillus*“ und hiernach meint Jahn, dass dieser Abschnitt des Diomedes aus einem Werke des Suetonius entlehnt sei. Dann folgt 3) eine Episode *catholica de extremitate nominum*, über die Prosodie der Schlusssilben der lateinischen Declinationen. 4) Nach einer kur-

zen Definition von *metrum* und *versus* folgt die Darstellung des *hexameter dactylicus*, speciell seiner σχήματα (*de figuris versus heroici*), seiner τομαὶ (*de incisionibus*) und unter der falschen Ueberschrift *de pedibus metricis sive significationum industria* dasjenige, was die Scholl. Heph. und die Byzantiner die εἴδη und πάθη (*vitia*) des Hexameters nennen. Die *vitia* und die *incisiones* finden wir ähnlich auch in dem einleitenden lib. I des Marius Vict. dargestellt; noch mehr aber berühren sich diese Partien mit den Scholl. Heph. und den Byzantinern, worüber Cap. 3 das Nähere. Auch Diomedes will das über den Hexameter Gesagte als etwas zur Einleitung Gehöriges betrachtet wissen, denn erst nach der Darstellung der πάθη folgt 5) eine Besprechung der allgemeinen Theorie der Metra (*de qualitate metri, de metrorum specie, de formis principalium metrorum* u. s. w. Darauf 6) eine Uebersicht der πρωτότυπα bis zum *paeonicum;* von dem *dactylicum* ist bloss der *elegiacus pentameter* behandelt, der Hexameter wird mit dem, was früher über ihn gesagt ist, als abgethan angesehen. Diese Uebersicht der πρωτότυπα beruht in letzter Instanz wesentlich auf derselben Quelle wie die πρωτότυπα des Marius Victorinus und Pseudo-Atilius, alle drei Darstellungen verbunden repräsentiren etwa das Original. Wir werden Cap. 3 näher darauf eingehen. Zweiter Theil, dem zweiten Theile des Marius Victorinus und der Darstellung des Atilius und Terentianus genau entsprechend, jedoch in vieler Beziehung reichhaltiger: 1) unter der falschen Ueberschrift *de versuum generibus* die *metra derivata*, in wilder Unordnung der Reihenfolge, im Uebrigen ein sehr schätzenswerthes Excerpt, dessen Erörterung der § 5 enthalten wird. 2) *de metris Horatianis*, von der ersten Ode bis zur letzten Epode.

Neben dem Diomedes würden wir den Flavius Sosipater Charisius zu nennen haben, den steten Doppelgänger des Diomedes, wenn uns von seinen *artis grammaticae libri V* das die Metrik darstellende Buch erhalten wäre. Die wenigen metrischen Fragmente, welche aus Charisius citirt werden, finden in dem, was Diomedes im zweiten Theile über die *metra derivata* sagt, ihr wörtlich genaues Analogon. — Schon S. 35 ist auf die gewöhnlich dem Cäsius Bassus zugeschriebene *breviatio pedum* hingewiesen, welche ein Excerpt aus einem der

Diomedischen Metrik möglichst ähnlichen Darstellung ist. Vielleicht mag dieses der *breviatio pedum* zu Grunde liegende Original ein Theil der Metrik des Charisius sein. Auch aus seinen Büchern grammatischen Inhaltes sind Excerpte gemacht worden, herausgegeben von *H. Keil grammatici lat. I p.* 531 ff.

Wie Diomedes hat auch **Marius Plotius Sacerdos**, „*Romae docens*“, wie er sagt, eine *ars grammatica* in 3 (nach einander herausgegebenen) Büchern geschrieben, deren drittes die Metrik behandelt. Das erste ist dem Uranius gewidmet, das zweite (*de nominum verborumque ratione, nec non etiam de structurarum compositionibus*) dem Gaianus, das dritte über die Metrik dem Maximus und Simplicius „*de Graecis nobilibus metricis lectis a me et ex his quicquid singulis fuerit decerpto*“ p. 297. Es ist in der That unter allen lateinischen Metriken dasjenige, welches die meisten griechischen Beispiele enthält, ein so unwissender Metriker auch der Vf. ist. Viele von diesen Beispielen finden wir bei Hephaestion wieder und namentlich scheint das beim *metrum paeonicum* p. 296 Gesagte auf directe Benutzung des Hephästion hinzuweisen, doch ist das Hephästionische System, wie es uns im Encheiridion vorliegt, keineswegs zur Grundlage gemacht. Am auffallendsten ist unter allen Beispielen das auf p. 272 vorkommende

Δίδυμος πόθ' ἡμῖν περιτυχὼν ὁ μουσικός.

Welcher Dichter kann an dem unter Nero lebenden Δίδυμος, dem μουσικὸς und γραμματικός, solches Interesse genommen haben? Plotius theilt die *metra* in *simplicia* und *composita* ein, die *prototypa* sind ihm *metra generalia*. Die Theorie der *metra derivata* ist dem Plotius nicht unbekannt, vgl. 248 *Praepositis metris haec considerare debemus an generalia sint ut dactylicum vel iambicum, an specialia sint ut heroicum Hipponactium.* p. 297 *si quis invenerit aliquod metrum in hoc libro non positum ..., non imperitia iudicet ignoratum, nam aut aliqua (pa)r(t)e detracta aut addita aut commutata inveniet figuratum*, aber seine Darstellung nimmt keine Rücksicht darauf. Die drei Abschnitte seiner Schrift sind 1) *de pedibus*, neben Diomedes und Victorinus das Ausführlichste dieser Art bei den lateinischen Metrikern, und *de metris* im Allgemeinen; 2) die *metra simplicia*, d. i. die 9 πρωτότυπα, sowohl im Inhalte, wie in der Anordnuug von den

übrigen Metriken sehr abweichend; 3) die *metra composita* (c. XI p. 297 ff.). Dies sind mit Ausnahme der § 5 und 6 als Archebulia bezeichneten logaödischen Tetrapodie und dactylischen Tripodie solche Metra, welche nach Hephästion in die Classe der *ασυνάρτητα* gehören. Eine Definition der *ἀσυνάρτητα* gibt Plotius am Schlusse dieses Abschnittes.

Auch der Grammatiker Priscian hat über Metrik geschrieben, doch nicht ein System wie die übrigen, sondern nur in einer kleinen Abhandlung *de metris Terentiani aliorumque comicorum* p. 410—421, fast lauter Dichterstellen und Citate aus Terentianus, Asmonius, Juba, Heliodor, Hephästion. Nur um wenig älter scheint Rufinus *grammaticus Antiochensis* zu sein, von welchem wir einen ganz ähnlich eingerichteten *commentarius in metra Terentiana* besitzen, ausserdem eine zweite kleine Abhandlung über die Metra der Rhetoriker. Beides hat Rufin theilweise in Versen geschrieben.

Andere kleine Bruchstücke und Abhandlungen lateinischer Metriker werden unten in ihrem genetischen Zusammenhange mit den übrigen besprochen werden.

Die Byzantiner.

In den Anfang des Byzantinischen Kaiserthumes gehört der Grammatiker Eugenius (unter Anastasius). Nach der von ihm handelnden Stelle des Suidas (s. S. 38) scheint er, wie früher Terentianus und späterhin Tzetzes, Manches in Versen geschrieben zu haben. Zu 15 griechischen Tragödien des Aeschylus, Sophokles, Euripides schrieb er (auf Grundlage der vorhandenen Scholien?) einen metrischen Commentar. Auffallend ist es, wie er dazu gekommen, einen Aufsatz *τί τὸ παιωνικὸν παλιμβακχει(ακ)ὸν* zu schreiben. — Sicherlich werden auch sonst die an der ökumenischen Schule in Konstantinopel lehrenden Grammatiker der Metrik ihre Thätigkeit nicht ganz abgewendet haben, aber wir werden dieselben keinenfalls höher anzuschlagen haben als die der lateinischen Metriker. In den Stürmen der folgenden Jahrhunderte scheint die aus der älteren Zeit stammende metrische Litteratur bis auf dieselben Reste, die wir davon besitzen, untergegangen zu sein; nur das Encheiridion Hephästions mit einem Theile der von Longin und Orus hinzu-

gefügten Scholien und Einiges von den metrischen Scholien zu den Dichtern scheint sich damals erhalten zu haben. Die sämmtlichen älteren Scholien zu den Dramatikern und Pindar stammen aus Commentaren, in welchen auch die Metra besprochen waren. In den alten Pindar- und Aeschylus-Scholien sind einzelne spärliche Reste davon erhalten, in den alten Sophokles- und Euripides-Scholien sind sie spurlos untergegangen, dagegen sind die Aristophanes-Scholien des Cod. Venet. noch reich an metrischen Bemerkungen. Am ältesten sind die paar Notizen in den Pindar-Scholien; die metrischen Scholien im Cod. Venet. des Aristophanes gehen auf eine Arbeit des Heliodor zurück. Hiervon zu scheiden sind die metrischen Scholien in den jüngeren Handschriften der Dichter, zunächst in den Aristophanes- und Euripides-Handschriften. Jene (zu Aristophanes) verrathen sich deutlich als eine von Byzantinern herrührende Ueberarbeitung der älteren im Cod. Venet. enthaltenen Scholiensammlung, es ist alles wortreicher, aber dem Inhalte nach ärmer geworden. Aehnlich sehen die metrischen Scholien zu den Phönissen und dem Orest aus, doch sind sie noch werthloser und das meiste darin mag lediglich Byzantinische Arbeit ohne ältere Grundlage sein. Noch viel schlechter sind die fortlaufenden metrischen Scholien zu Pindar; auf welcher Grundlage und zu welcher Zeit sie entstanden sind, lässt sich nicht bestimmen.

Das Ende des ersten christlichen Jahrtausends ist ein etwas lichter Punct in der Barbarei des Byzantinischen Zeitalters. Auch die metrische und sogar die rhythmische Tradition wird wieder aufgefrischt. Michael Psellus macht ausser seinem Auszuge aus den harmonischen Werken der Alten auch einen kleinen Auszug aus den *ῥυθμικὰ στοιχεῖα* des Aristoxenus (unter dem Titel *προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην*), der um deswillen sehr werthvoll für uns ist, weil er Einiges enthält, für welches uns jetzt das handschriftliche Original des Aristoxenus nicht mehr vorliegt. In einem ähnlichen Sinne bearbeiten die Gebrüder Tzetzes, Isaak und Johannes, die fleissigen Fabricatoren von Commentaren zu den griechischen Dichtern, die Metrik. Der eine versificirt das Hephästionische Encheiridion, der andere die metrischen Pindar-Scholien von Ol. 1 bis Py. 1, eine Partie, für die sich das Prosa-Original in einem Florentiner Codex hinter der

Schrift des Tricha wiederfindet (abgedruckt von Furia in der Tricha-Ausgabe p. 52—70), und unter den Pindar-Scholien (von den Scholien zu den übrigen Oden getrennt). Auch noch einiges andere, was die Gebrüder Tzetzes geschrieben, steht zu der Metrik in gewisser Beziehung. Dahin gehört die Uebersicht der Gattungen der Poesie in der Einleitung ihres Commentars zu Lykophron (ähnlich wie die Partie *de poematibus* in der Metrik des Diomedes), ferner der Aufsatz *περὶ κωμῳδίας* als Einleitung zu einer Aristophanes-Ausgabe und ein ähnlicher Tractat *περὶ τραγῳδίας*. Von diesen ist der erstere Aufsatz einmal in Prosa geschrieben und sodann versificirt; der zweite Aufsatz liegt in einer dreifachen Prosa-Fassung (als Vorwort zu verschiedenen Aristophanes-Ausgaben) und ausserdem in einer Versification vor; der dritte ist in der Prosafassung nur unvollständig erhalten, aber es geht auch hier eine versificirte Fassung, welche wir vollständig besitzen, nebenher. Man könnte deshalb wohl annehmen, dass auch das Prosa-Original der versificirten Pindar-Scholien eine Arbeit des Isaak Tzetzes ist. Alle diese Arbeiten machen einen trübseligen Eindruck, obwohl sie keineswegs für uns unnütz sind. Byzantinischer Dünkel und Byzantinische Unredlichkeit tritt in der widerlichsten Weise in ihnen hervor; die Verfasser der Schriften, die sie abschreiben, werden als unwissende Leute beschimpft, und als der eine der beiden Brüder gestorben ist, sucht ihm der überlebende die Autorschaft der von ihm zusammengeschriebenen Werke abzusprechen und sich selber zu vindiciren.

Eine andere Bearbeitung des Hephästionischen Encheiridions liefert der „wohlweise“ Tricha (*σοφώτατος* nennt ihn der Titel seiner Schrift), für uns völlig unnütz, denn was hier ausser dem Encheiridion als Quelle benutzt ist, sind die auch uns vorliegenden Scholien dazu. Vgl. § 8. Seine Zeit scheint von der der Gebrüder Tzetzes nicht weit abzustehen. Es ist dies dieselbe Periode, in welcher die uns überkommenen Scholien zum Encheiridion im Ganzen ihre jetzige Gestalt bekommen haben. Aus der noch etwas vollständigeren Sammlung wurde eine kleinere Partie ausgeschieden, die sich nur über wenig Capitel des Encheiridion erstreckte, aber mit Zusätzen über die Metrik der Byzantiner und anderen Elementen versetzt wurde, und so ent-

stand eine zweite Scholiensammlung, welche den folgenden Jahrhunderten als die Hauptsache erschien und fast allen Handschriften des Hephästion hinzugefügt wurde, während die vollständigere Scholiensammlung nur in einer sehr geringen Zahl der besseren Handschriften auf uns gekommen ist.

Kurz vor dem Ende des Byzantinischen Reiches, im 14. Jahrhunderte, wird dann zu guter Letzt noch einmal von den Byzantinischen Gelehrten viel geschriftstellert. Auch hier steht den Metrikern wieder ein Musiker zur Seite, nämlich Manuel Bryennios. Sein dickes Werk *περὶ ἁρμονικῆς* hat insofern eine gewisse Aehnlichkeit mit den Arbeiten der gleichzeitigen und vorausgehenden Metriker, als darin die Excerpte aus den alten Musikern (Pseudo-Euklid, Aristides, Ptolemäus) mit der Theorie der damaligen Byzantinischen Musiker oder *μελοποιοί*, wie sie hier genannt werden, vereinigt sind.*) Die Metriker dieser Zeit sind Manuel Moschopulus (vielleicht zwei Moschopulus), Demetrius Triklinius (*κύριος Δημήτριος Τρικλίνιος μυσταγωγὸς*) und Thomas Magister, alle drei sehr gewerbthätige Veranstalter von Ausgaben und Scholiensammlungen für die Dramatiker und Pindar. In ihren metrischen Arbeiten muss man scheiden zwischen dem, was sie aus bereits vorhandenem abgeschrieben und was sie aus eigenen Mitteln gegeben haben. Das letztere ist über alle Maassen schlecht (wie Triklinius' metrische Scholien zu Sophokles), das erstere kann immerhin neben vielem Schlechten auch hin und wieder etwas Nützliches für uns enthalten, insofern es manches aus füherer Zeit darbietet, was uns nicht anderweitig bekannt ist. Hierher gehören die des Demetrius Triklinius Namen tragenden metrischen Scholien zu Pindar nebst zwei

*) Wer von Manuel Bryennius sagen mag: „Kann auch dieser Byzantinische Compilator, der auf Selbstständigkeit keinen Anspruch macht, nicht als Zeuge für den praktischen Gebrauch der Musik im 14. Jahrhundert gelten, so ist doch kein Grund, ihn einer Zeit zuzuweisen, wo die von ihm besprochenen Dinge noch in wirklichem Gebrauche gewesen" (J. Cäsar in den Grundzügen der griech. Rhythmik S. 3), kann schwerlich mehr als die ersten Seiten von ihm gelesen haben. Bryennius ist eine ganz vortreffliche Quelle der mittelalterlich-byzantinischen Musik, viel besser als alle musicalischen Theoretiker des mittelalterlichen Occidents.

einleitenden Aufsätzen dazu. Auch die anderen Metriker haben sich an den Pindar-Scholien betheiligt. Zufolge einer in jenen Einleitungen enthaltenen Notiz des Triklinius, dass er für die doppelte Art der *συλλαβὴ κοινὴ* zwei verschiedene Zeichen erfunden habe (wie er meint, eine ganz vorzüglich wichtige Erfindung), müssen wir wohl auch den von Gaisford als Anhang zum Hephästion herausgegebenen *Tractatus de metris e cod. Harleiano* 5635 *descriptus* als ein Werk des Triklinius ansehen, denn hier werden wir p. 321 über dieselben *σημεῖα* der *συλλαβαὶ κοιναὶ* belehrt. Von Moschopulus ist ein kurzer metrischer Tractat in der Sammlung seiner grammatischen Schriften von Titze herausgegeben. Auch noch ein anderes grösseres Werk, welches zu zwei Drittheilen von der Prosodie handelt, rührt von Manuel Moschopulus her. Es führt die Ueberschrift *Δράκοντος Στρατονικέως περὶ μέτρων ποιητικῶν καὶ πρῶτον περὶ χρόνων* und ist als Werk des alten Drako von G. Hermann herausgegeben. Doch meint Hermann in der lehr- und inhaltreichen Vorrede, dass es in der uns vorliegenden Form unmöglich ein Werk des alten Drako sein kann, es müsse viele Zusätze von einem späten Byzantiner erhalten haben. Späterhin zeigte Lehrs, dass die ganze Partie über die Prosodie neueren Ursprungs ist, und für den eigentlich metrischen Theil ist von Rossbach der Nachweis gegeben, dass dies ein Excerpt aus der Byzantinischen Scholiensammlung zum Hephästioneischen Encheiridion ist. Ein spätes Scholion zu Hephästion p. 2 citirt dies Buch folgendermaassen: *Διαλαμβάνει περὶ τούτων Κύριος Μανουὴλ ἐν τῷ καλουμένῳ πρώτῳ πλατύτερον μετὰ πολλῆς ἄγαν τῆς ἀκριβείας καὶ ὁ βουλόμενος ἐκεῖθεν αὐτὰ εἴσεται* (cod. Meermann.). Der *κύριος Μανουὴλ* kann kein anderer als Manuel Moschopulus sein*). Diese Pseudonymität von Byzantinischen Metrikern steht nicht allein da; auch die Namen des Herodian und Plutarch sind in gleicher Weise gemisbraucht worden. Das Cap. 3 wird auf diese und andere Byzantinische Metriker, wie Isaak Monachus, Elias Monachus, näher einzugehen haben.

*) Erinnere ich mich recht, so habe ich diese Bemerkung in einem Aufsatze von Bergk gelesen oder mündlich von ihm gehört.

Zweites Capitel.

Das alte System der metra derivata oder παραγωγά.

---

§ 4.

Terentianus, Atilius.

Wir haben von den beiden, der Zeit der grammatischen Erudition angehörenden metrischen Systemen zuerst das ältere zu besprechen. Aus der vor-Aurelischen Periode ist uns kein dasselbe darstellendes Werk überkommen, wohl aber mehrere Apographa, welche lateinische Metriker des dritten, vierten und fünften Jahrhunderts aus einem solchen älteren uns verloren gegangenen Werke gemacht haben. Ein sehr charakteristisches Merkmal für diese Klasse von metrischen Schriften ist dies, dass sie mit dem Worte *bacchius* die Silbengruppe – – ⏑, mit *antibacchius* oder *palimbacchius* die Silbengruppe ⏑ – – bezeichnen; dass sie ferner statt *trochaeus* noch häufig den alten Ausdruck *choreus* gebrauchen, besonders aber, dass die antispastische Messung in ihnen noch nicht vorkommt. Endlich haben sie auch in der Form der Darstellung etwas sehr eigenthümliches, denn sie klassificiren die verschiedenen Metra nicht nach den πρωτότυπα, sondern leiten sie sämtlich nach ihrem angeblich historischen Ursprunge aus den beiden ältesten Metren, dem heroischen Hexameter und dem iambischen Trimeter ab. Hierdurch ist eine scharfe Grenze zwischen den hier in Rede stehenden metrischen Quellen und den übrigen gezogen. Indem wir sie im einzelnen betrachten, beginnen wir mit Terentianus Maurus, nicht als ob wir ihn der versificirten Form der Darstellung wegen, um derentwillen ihn die Geschmacklosigkeit früherer Zeit als den hervorragendsten unter den Metrikern ansah, bevorzugten, sondern weil er derjenige ist, dessen Metrik eine von anderen Bestandtheilen frei gehaltene und zugleich möglichst unversehrte Darstellung jenes älteren Systems ist.

Was uns von Terentianus Maurus überkommen ist, führt in der *editio princeps* vom Jahr 1496 (die Handschriften des Terentia-

nus Maurus oder wenigstens die vollständigen Handschriften sind seitdem verloren gegangen) den Titel: *Terentianus de litteris, syllabis et metris Horatianis.* Lachmann meint in seiner Ausgabe praef. IX: *satis certum esse videtur nec Terentianum opus suum absolvisse neque ea quae scripserit aut omnia aut eo quo scripserit ordine aut in libros suos distincta legi.* Es ist auffallend, dass weder Lachmann, noch ein anderer Herausgeber erkennt, dass jener dreitheilige Titel nicht die drei Theile oder Bücher eines „*opus*“, sondern drei ganz verschiedene und unter sich völlig zusammenhangslose „*opera*“ bezeichnet, von denen ein jedes in bester Ordnung und ohne alle Verwirrung der Theile überliefert und bis auf den Schluss des dritten *opus* in aller Vollständigkeit erhalten ist, denn die Verse, welche in der Einleitung dieses *opus* fehlen (es sind unmöglich so viele wie Lachmann annimmt), können als ein eigentlicher Defect nicht in Anschlag gebracht werden.

Die drei verschiedenen *opera* des Terentianus haben sehr ungleichen Umfang. Das erste ist eine kurze, etwa 200 Sotadeen umfassende Buchstabenlehre, *de litteris*, die auf Metrik gar keinen Bezug hat. Es schliesst mit der Geltung der Buchstaben als Zahlen und der hierauf beruhenden mysteriösen Bedeutung der Wörter*). Das zweite ist ein *liber***) *de syllabis versus heroici*. Denn dies, aber nicht schlechthin *de syllabis*, ist

---

*) Man fasst die Buchstaben zweier Namen als Zahlzeichen und summirt die für einen jeden sich ergebenden Zahlen. Derjenige ist Sieger, dessen Name die grössere Summe darstellt. „*Sic et Patroclon Hectorea manu periisse*“, nämlich

π α τ ρ ο κ λ ο ς
80+1+300+100+70+20+30+70+200=871

ε κ τ ω ρ
5+20+300+800+100
=1225

Vgl. die annot. bei Gaisford. Die berühmteste Zahl dieser Art ist die Zahl 666 der Apokalypse 13, 18, für die Johannes die Forderung aufstellt: „*ὁ ἔχων νοῦν ψηφισάτω τὸν ἀριθμόν*“. Unsere Theologen haben sie endlich richtig entziffert, indem sie darin den Namen *Νέρων Καῖσαρ*, durch hebräische Buchstaben ausgedrückt, gefunden haben:

נ ר ו ן ק ס ר
(200+60+100)+(50+6+200+50)=666

**) ;„*liber*“ nennt es der Vf. selber in der Nachschrift v. 1212.

der Titel im Sinne des Verfassers. Es zerfällt in 2 durch die metrische Form geschiedene Theile, der erste in etwa 700 trochäischen Tetrametern, der zweite in etwa 300 dactylischen Hexametern. Voran geht eine Zuschrift des Vf. an seinen Sohn Bassinus und seinen Schwiegersohn Novatus (v. 279 ff.); sie beide sollen diese versificirte Darstellung der *„syllabae quae rite congruunt heroico"* mit Sorgfalt prüfen und, wo sie können, rückhaltslos corrigiren, sowohl Form wie Inhalt; es würde von ihrem Urtheile abhängen, ob er das Buch veröffentliche oder nicht. Indess besteht keineswegs, wie man hiernach erwarten sollte, der ganze Inhalt des Buches in der Quantitätslehre der im Hexameter zu gebrauchenden Silben; diese wird vielmehr erst im zweiten Theile des Buches dargelegt. Der erste um die Hälfte grössere Theil trägt wiederum dasselbe vor, was bereits den Inhalt des kleinen in Sotadeen geschriebenen *opus „de litteris"* bildet, und zwar so, dass der Inhalt dieser Schrift hier nicht etwa in verkürzter Form recapitulirt, sondern vielmehr ausserordentlich ausgedehnt und erweitert wird, unter Beibehaltung der dort befolgten Anordnung und auch, soweit dies das vorgeschriebene Metrum zulässt, unter Wiederholung der dort gegebenen Beispiele. Die Identität der Anordnung geht so weit, dass der Vf. dort wie hier bei der Darstellung der *semivocales f l m n r s x* diese Buchstaben nicht in den Vers selber aufnimmt, sondern jedesmal, wenn von ihnen die Rede ist, sie mit rother Farbe an den Rand des Textes ausserhalb des Verses setzt. Er sagt darüber in der kleinen Schrift *de litteris* v. 222:

Septem reliquas hinc tibi voce semiplenas .....
hac versibus apte quoniam loqui negatur
instar tituli fulgidula notabo milto,
ut quamque loquemus, datus indicabit ordo
f. l. m. n. r. s. x.,

in dem ersten Theile der grösseren Schrift *de syllabis versus heroici* v. 822

Semivocales oportet segregare attentius,
quas quidem quia nominatim versus indi non sinit,
ordinis signabo numero, quae sit haec quam disseram,
titulus ut praescribet iste discolor sinopide
f. l. m. n. r. s. x.

Man sieht schon hieraus, dass diese zweite Darstellung der Buchstaben eine von der ersteren völlig geschiedene sein soll, es ist gleichsam die vermehrte Ausgabe der ersten. Für die Metrik hat dieser Theil kein Interesse. Der folgende Theil führt das eigentliche Thema dieses Werkes, die Prosodie der Silben, im heroischen Verse aus: „*quae versibus scrupulum solent movere, ratio si non cernitur*“ (v. 997). Dem Stoffe (heroischer Hexameter) angemessen, soll sich nun auch die Form nicht mehr in Trochäen, sondern in Hexametern bewegen (v. 1000). Von der Länge, der Kürze und der *κοινή* will Terentianus nicht reden. Der Hauptinhalt der ganzen Darstellung ist die Lehre, dass im lateinischen Hexameter vor *sc*, *sp*, *st* der kurze Vocal als lang gebraucht werde. Dies gibt kein gutes Zeugnis für die metrischen Kenntnisse des Vf. und seiner Belesenheit in den Dichtern. Dass er das Versemachen ziemlich in seiner Gewalt hat und sich leicht auszudrücken versteht, kann zum Lobe dieser Schrift wenig beitragen. In einer Nachschrift v. 1282 erläutert er, dass er dieselbe während der Schmerzen einer zehnmonatlichen Krankheit, stets zwischen Tod und Leben schwebend, geschrieben habe. Er meint: „*forsitan hunc aliquis verbosum dicere librum non dubitet*“, aber dem setzt er kaum minderen Eigendünkel als sein späterer Nachfolger im Versificiren der Metrik, Joh. Tzetzes, entgegen, „*pro captu lectoris habent sua fata libelli*“. Indess soll das Urtheil dem Sohne und Schwiegersohne anheimgestellt werden. Sie müssen das Buch der Publication würdig gefunden haben, und so tritt es nun ausser der an diese beiden gerichteten Zuschrift auch noch mit einer dem Publicum gewidmeten „*Terentiani praefatio*“, die in der handschriftlichen Ueberlieferung der ersten Terentianischen Schrift vorausgeht, in die Oeffentlichkeit. Darin erzählt Terentianus in stichischen Glyconeen, wie ein bewährter Olympionike auch in seinem Alter die gymnischen Uebungen für sich fortgesetzt habe, *sic nostrum senium quoque, quia iam dicere grandia maturum ingenium negat . . ., tantum ne male desidi suescant ora silentio, quid sit littera, quid duae iunctae, quid sibi syllabae, dumos inter et aspera scruposis sequimur vadis; fronte exile negotium et dignum pueris putes, adgressis labor arduus.* Hiernach also will er in jüngeren Jahren grössere Stoffe behandelt haben, sei es als Dich-

ter oder Rhetor oder Grammatiker. Zugleich ergibt sich, dass diese *praefatio* nicht auch auf das dritte Werk, die eigentliche Metrik, sich bezieht, denn sonst würde in ihr nicht bloss *quid sit littera, quid sibi syllabae* gesagt, sondern es würden auch die *metra* erwähnt sein. Sie gehört also entweder bloss dem zweiten oder zugleich dem ersten und zweiten Werke an — beide mögen zugleich mit dieser *praefatio* publicirt sein.

Auf die dritte Schrift bezieht sich der durch die *editio princeps* aufbewahrte Titel

de metris Horati.

Dies ist wahrscheinlich der genuine Titel. Zwar bildet die ausschliessliche Erörterung der Horatianischen Metra nur den Inhalt des Schlusses von 2914 an, die vorausgehenden Partieen nennen auch solche Metra, deren Horaz sich nicht bedient hat, aber auch hier ist es vorzugsweise Horaz, welcher berücksichtigt wird. Auch die Schrift des Pseudo-Atilius sagt in der Dedication *accipe igitur Horatiana metra,* obwohl auch hier die Horatianischen Metra nur die zweite kleinere Hälfte ausmachen. Dass diese dritte Terentianische Schrift ein neben der zweiten vollständig selbstständiges *opus* ist, wird nach dem Gesagten keines Beweises mehr bedürfen. Man könnte denken, sie sei früher als die beiden im Vorhergehenden besprochenen geschrieben (in dem Lebensalter, wo er noch nicht zu sagen brauchte: *„iam dicere grandia maturum ingenium negat“* v. 51), wenn nicht in ihr (v. 1306—1312) sieben Verse vorkämen, die wir in derselben Reihenfolge, jedoch um Einen reicher, auch in der zweiten Schrift *de syllabis versus heroici* (v. 358 ff.) finden. Diese Verse gewähren den Anschein, als ob sie an dieser letzteren Stelle Original seien, so wenig sich das auch mit Sicherheit sagen lässt. Die Schrift zerfällt in folgende Theile. Der einleitende Theil handelt *de syllabis, litteris, pedibus*, die beiden ersten dieser drei Puncte ausserordentlich kurz [Länge und Kürze der Vocale, Silben, Positionslängen, Diphthongen (1300—1335)], das Capitel *de pedibus* (von 1335 an) ausführlicher: nach einer kurzen Angabe des folgenden Inhaltes zuerst die *pedes* im Allgemeinen (*natura pedum* 1340—1357), dann die *simplices pedes* (1358—1456), endlich die *gemelli pedes* (1457—1578), diese letzteren in So-

tadeen, alle vorausgehenden Partieen in trochäischen Tetrametern abgehandelt*).

Mit fast allen andern Darstellungen der *pedes* übereinstimmend lehrt dieser Abschnitt des Terentianus, dass in jedem *pes* der erste Tacttheil die ἄρσις, der zweite die θέσις sei. Vom *bacchius* und *antibacchius* (des Metrums wegen gewöhnlich *antibacchus* genannt) heisst es 1410, dass sie die Silbenform – – ⏑ und ⏑ – – haben; aber auch die umgekehrte Art der Benennung wird hinzugefügt: *nomina aut vertes vicissim, cum priorem dixeris antibacchum, nominato qui redit contrarius.* In seiner Darstellung der Metra bedient sich Terentianus stets der zuerst genannten Terminologie: v. 1909 ff. 2374. 2388. 2393. 2526. 2939; v. 1879 ist der *pes* ⏑ – – durch „*bacchio adversus fiet pes*“ umschrieben, weil sich *antibacchus* nicht dem Metrum fügt.

---

*) Vor der Besprechung der „*natura pedum*“ heisst es v. 1347:

ante quae natura quaeque ratio sit dicam.
Sed prius nitar docere simplices quos nominant,
una vis quod syllabarum est, quando binos scandimus.

Die hier angegebene Reihenfolge steht mit der unmittelbar folgenden Anordnung der Ausführung in entschiedenem Widerspruch. Die beiden ersten Verse werden hiernach wohl umzustellen sein. „Aber bevor ich von den *pedes simplices* handele, will ich die „*natura*“ der *pedes* erörtern, denn die *vis syllabarum* ist dieselbe wie bei den *simplices pedes* und den *gemelli (quando binos scandimus)*“. Hinter v. 1335 hat Lachmann eine Lücke gefunden, die vielleicht die Lehre von den συλλαβαὶ κοιναὶ enthalten habe. Aber mit v. 1335 beginnt sichtlich schon die Lehre von den *pedes*; es können nur sehr wenig Verse ausgefallen sein, etwa:

Cum duas sermonis usus comprehendit syllabas
**sive tres simul iugatas, simplices fiunt pedes;*
**simplices duo gemellum procreant disyllabi.*
**Latius tamen patescat nostra disputatio,*
hoc ut exemplis probemus resque ut omnis clara sit.
Sed prius nitar docere simplices quos nominant,
ante quae natura quaeque ratio sit dicam pedum,
una vis quod syllabarum est, quando binos scandinus.

„*Quando binos scandimus*“ zeigt, dass vorher von den *gemelli pedes* gesprochen sein muss. „*Cum duas sermonis usus comprehendit syllabas*“ wird gleich darauf v. 1340 mit „*cum duas videbis esse vinctas syllabas*“ wieder aufgenommen.

Ferner ist zu bemerken, dass Terentianus die Päonen und Epitrite in Eine Klasse stellt: 1546 *et epitritos aeque genus est paeonicorum;* 1575 *impar numerus paeonicis utrisque coget aptare duobus tria vel quaterna ternis.* So heisst auch in dem Abschnitte *de metris* v. 2405 der Ausgang des Trimeter σκάζων ⏑ – – – ein *„paeon"*.

Die specielle Metrik beginnt Terentianus damit, dass er sagt, es gäbe 2 Hexameter, einen *herous* und einen *iambicus* (*senarius*), beide hätten denselben Ursprung. Aus ihnen werden die übrigen Metra abgeleitet. Diese Darstellung zerfällt in vier Theile: 1) der heroische Vers und die aus ihm hervorgegangenen Metra, 2) der iambische Trimeter und die aus ihm abstammenden Metra, 3) der Phaläceische Hendecasyllabus, 4) die in dem bisherigen noch nicht berücksichtigten Metra des Horaz.

Aus dem iambischen Trimeter werden alle iambischen und trochäischen Metra abgeleitet. Es entsteht z. B. aus dem Trimeter:

sed haec prius fuere, nunc recondita

durch Zusatz eines anlautenden Diiambus der acatalectische Tetrameter iambicus:

et hoc negat; | sed haec prius fuere, nunc recondita;

durch Zusatz eines anlautenden Creticus der trochäische Tetrameter:

hoc negat; | sed haec prius fuere, nunc recondita;

durch Zusatz eines auslautenden *„antibacchus"* der catalectische Trimeter iambicus:

sed haec prius fuere, nunc recondita | quiete;

durch Veränderung der vorletzten Kürze in die Länge der *trimeter* σκάζων:

sed haec prius fuere, nunc recondetur;

durch Abschneidung der ersten Silbe der trochäische Trimeter:

[sed] haec prius fuere, nunc recondita;

durch Abschneidung der letzten Silbe der catalectische Trimeter iambicus:

sed haec prius fuere, nunc recondit[a];

durch Abschneidung des letzten Drittels der iambische Dimeter

sed haec prius fuere, nunc [recondita].

Schneidet man von diesem Dimeter die anlautende Silbe ab, so entsteht ein trochäischer Dimeter:

[*sed*] *haec prius fuere*, *nunc* [*recondita*];

schneidet man statt dessen die auslautende Silbe ab, so entsteht ein catalectischer Dimeter iambicus:

sed haec prius fuere, [*nunc*] [*recondita*].

In dieser Reihenfolge bespricht Terentianus die iambischen und trochäischen Metra. Es ist wohl ein Versehen, dass diesen Versen auch noch der catalectische Dimeter choriambicus hinzugefügt ist

– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Inachiae puellae.
seu bovis ille custos.

Aus dem **dactylischen Hexameter** werden alle dactylischen, anapästischen, ionischen und choriambischen Metra abgeleitet. Zu Grunde gelegt werden die verschiedenartigen Cäsuren des Hexameters:

1. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
2. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
3. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑̅ | – ⏑ ⏑ – –
4. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

1) 1721—1950. Die einfache **Penthemimeres** (v. 1801) bildet in Horazischen Strophen nach einem vorausgehenden Hexameter den *epodus (arboribusque comae)*. Ihre Verdoppelung ergibt den Pentameter (v. 1721). Nimmt man dem Schlusse des mit dem Spondeus anlautenden Pentameters eine Kürze, so entsteht der Asclepiadeus

– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ (⏑) –

Maecenas atavis | *edite regibus;*

würden wir *remigibus* lesen, dann wäre der Pentameter vollständig. Verlängert man die Kürze an vorletzter Stelle und schiebt hinter dem ersten Dactylus des Pentameters eine Länge ein, so entsteht das *metrum choriambicum* (v. 1861):

nulla meo sedeat | *turba profana loco*
nulla meo ***iam*** *sedeat* | *turba profana* ***luco.***

– ⏑ ⏑ (–) – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ –

Entzieht man in einem Hexameter dem auf die Penthemimeres folgenden Komma den Anfang

at regina gravi [*iam dudum*] *saucia cura,*

so entsteht ein anderes choriambisches Metrum, genannt *„alter hendecasyllabus Phalaecius“* (v. 1939):

– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

Das vollständige auf die Penthemimeres folgende Kolon bildet einen catalectischen anapästischen Vers (1811):

[at tuba terribilem] sonitum procul aere recurvo,

dem man noch einen Ithyphallicus anzuhängen pflegte (1839):

⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏑.

Ein anapästischer Vers entsteht auch, wenn man dem ganzen Hexameter seine erste Silbe entzieht (1849):

[at] tuba terribilem sonitum procul aere recurvo.

Nimmt man hierbei auch dem Schlusse eine Kürze, so dass ein *antibacchus* den Auslaut bildet, so entsteht der Vers des Archebulus, d. i. ein logaödisches Anapaesticum (1908):

[at] tuba terribilem sonitum dedit aere [re]curvo.

Verkürzt man die vorletzte Silbe des vollständigen Hexameters, so entsteht der Hexameter μείουρος (1920):

pressaque iam gravida crepitent tibi terga pharĕtra.

2) 1957—2092. Die Hephthemimeres bildet ein häufiges Metrum *„in tragicis choris“* bei Griechen und Römern (1957):

si bene mi facias, memini.

Geht ein solches Metrum auf die Kürze aus, so entsteht durch Hinzufügung einer ferneren Silbe wiederum ein *dactylicus* μείουρος (1988):

si bene mi facias, meminerim.

Aus dem auf die Hephthemimeres folgenden Komma des Hexameters

[arma virumque cano Troiae] qui primus ab oris

entsteht das *Ionicum a maiore.* Aus der Wiederholung von zwei solchen Kommata mit einem dazwischen stehenden Dibrachys ergibt sich der Sotadeus (2005):

qui primus ab oris modo qui primus ab oris.

Fügt man auch im Anfange einen Dibrachys hinzu, so wird das Ionicum *a maiore* zum Ionicum *a minore* (2056):

modo qui primus ab oris | modo qui primus ab oris.

3) 2093—2180. Das durch die βουκολικὴ τομή (2123) gebildete erste Komma ergibt den dactylischen Tetrameter, häufig *„in choricis“* gebraucht (2135):

desine maenalios mea tibia [*dicere versus*].

Sappho bildete daraus durch Voransetzung eines *pes disyllabus* das *Aeolicum metrum* (2148)

tandem | *desine maenalios mea tibia.*

Auch des auf die βουκολικὴ τομή folgenden Kommas hat sich Sappho bedient (2157):

dicere versus.

Geht das erste Komma des bucolischen Hexameters auf den Spondeus aus, so ergibt dies den von Horaz als *epodus* angewandten dactylischen Tetrameter

aut Ephesum bimarisve Corinthi.

Man erhält dasselbe auch so, dass man von einem Hexameter die beiden ersten *pedes* abschneidet (2093):

[*cantabunt mihi*] *Damoetas et Lyctius Aegon.*

(Terentianus führt nur diese zweite Entstehungsart, nicht die erste aus der βουκολικὴ τομή abgeleitete auf; diese letztere stand aber nachweislich in seinen Quellen neben der zweiten, vgl. unten.)

4) Es kommt auch eine τομή in der Mitte des Hexameters (nach dem dritten Dactylus) vor:

cui non dictus Hylas puer | *et Latonia Delos.*

Beginnt das erste und zweite dieser Kommata mit einem Spondeus, so wird der Hexameter durch Verlängerung der vor der τομή stehenden Kürze zum *versus Priapeus*

– – – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – – – ◡ ◡ – –
– – – ◡ ◡ – ◡ – | – – – ◡ ◡ – –

Das erste dieser Kommata ist der Glyconeus, das zweite der Pherecrateus. So muss dieser Satz in der Quelle des Terentianus gelautet haben. Terentianus hat dies misverstanden (2741 —2792), er weiss nicht, dass der Glyconeus als erstes Komma des Priapeums auch auf eine Länge ausgehen muss, und hat sichtlich von dieser ganzen Sache keine richtige Vorstellung.

Die hier angedeutete Lehre von der Entstehung des Priapeus aus dem dactylischen Hexameter finden wir bei Terentianus nicht unter den übrigen aus dem herous abgeleiteten Versen, sondern erst im dritten Theile, wo die Ableitungen aus dem Phaläceus besprochen werden. Ebendaselbst auch den Asclepiadeus. In der Quelle kann die Anordnung keine andere gewesen sein als

die von uns angegebene, wo die *derivata* des Hexameters nach der Penthemimeres, Hephthemimeres, βουκολικὴ u. s. w. geordnet sind. Diese Ordnung ist im Allgemeinen auch von Terentianus festgehalten: 1721—1956, 1957—2092, 2093—2180, nur dass innerhalb dieser den Cäsuren entsprechenden Kategorieen die vom Original eingehaltene Reihenfolge der *derivata* nicht überall gewahrt ist.

Die Partie des Terentianus, welche den hendecasyllabischen Phaläceus und seine Derivata bespricht, ist nicht ganz in der Weise der beiden vorhergehenden Theile gehalten. Zunächst werden die Tacte des Phaläceus angegeben: Spondeus, Trochäus oder Iambus an erster Stelle, dann ein Dactylus an zweiter Stelle und darauf folgend drei Trochäen:

cui do|no lepi|dum no|vum li|bellum.

Der Angabe der Tacte folgt die Aufstellung von 7 τομαὶ oder *divisiones* des Verses. Terentianus hat hier seine Quelle darin gänzlich misverstanden, dass er dies so auffasst: *„hic per commata septies feritur“*. Dies ist reiner Unsinn, denn das *septies feriri* würde sich auf einen Vers beziehen, welcher 7 *ictus* oder *percussiones* hat. Von den 7 *divisiones* sind folgende 6 einander coordinirt:

(3) – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ choriambicum |	(2) – – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ithyphallicum
(4) – – – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ „infandum regina“ |	(7) – – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | iambicum
(1) – – – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ ἑφθημιμερής |	(6) – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | Anacreonteum

Durch jede dieser 6 τομαὶ entsteht aus dem Phaläceus ein gebräuchliches Metrum, drei Metra aus dem jedesmaligen ersten, drei aus dem zweiten Theile des Verses, welche in den vorliegenden Schemata im Einzelnen angegeben sind. Es wird die Sache aber zugleich auch so aufgefasst, dass aus jedem dieser 6 Metra durch Hinzufügung des betreffenden *„comma“* der Phaläceus gebildet werden kann. Bei dieser Gelegenheit ist dann von Terentianus bei der dritten τομή das *choriambicum*, bei der sechsten τομή das *Anacreonteum*, d. h. das ἀνακλώμενον und der aus ihm hergeleitete *Galliambus* besprochen. — Zu diesen 6 τομαὶ kommt noch eine siebente (in der Reihenfolge des Teren-

tianus die fünfte): schaltet man nämlich hinter der zweiten Silbe des Phaläceus einen Anapäst ein, so entsteht der Sotadeus

(5) – – [⏑ ⏑, –] – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑, – –

Der Schluss der Schrift fügt Horatianische Metra hinzu, welche in dem Vorausgehenden noch nicht ihre Erledigung gefunden haben. Od. 1, 4. Ep. 16. Ep. 14. Ep. 11. Ep. 13. v. 2914: *Hinc iam caetera metra persequemur, quae Flaccus varie suis epodis nunc unum recinens dato priori, nunc binos geminis, tribus vel unum, aut binos varie dedit sonantes, ut sit tertius atque quartus impar.* Der Ausdruck *epodis* stimmt insofern zu der Ausführung, als die folgenden Metra bis auf eines den Epoden angehören, und dieses eine (Od. 1, 4) steht wenigstens in seiner Composition den Metren der Epoden coordinirt. Doch deuten die Worte „*tribus vel unum aut binos varie dedit sonantes* cet.“ darauf hin, dass ausser den Metren der Epoden auch die im Vorausgehenden nicht besprochenen Metren der Oden hier ihre Stellung hatten (Sapphische, Alcäische Strophe, *Lydia dic per omnes*). Diese bildeten vermuthlich das Ende des Terentianischen Buches. Als eine Hinweisung auf diese Schlusspartie lässt sich die Stelle v. 2535 ansehen, wo es von dem Colon „*Seu bovis ille custos*“ (= *Lydia dic per omnes*) heisst: „*colon et hoc in usu carminis est Horati; tu genus hoc memento reddere cum reposcam*“.

Dem Urtheile Lachmanns: „*satis certum esse videtur nec Terentianum opus suum absolvisse, neque ea quae scripserit aut omnia aut eo quo scripserit ordine aut in libros distincta legi*“, wird man nach der vorliegenden Darstellung nur in Beziehung auf den fehlenden Schluss beistimmen können, doch auch nur in der Weise, dass er entweder vom Vf. nicht hinzugefügt, oder verloren gegangen ist. Im Uebrigen haben wir alles im genuinen Zustande und in der genuinen Ordnung: es liegt uns nicht Ein *opus*, sondern drei verschiedene *opera* vor. Lücken von einzelnen Versen sind dabei natürlich nicht ausgeschlossen. Ausser der von Lachmann nachgewiesenen Lücke v. 1335, die aber sicherlich nicht so gross ist, wie er annimmt, und sich nicht auf eine von den *συλλαβαὶ κοιναὶ* handelnde Partie (Lachm. praef. IX) bezieht, und v. 264 findet sich eine Lücke hinter v. 2866, vielleicht auch hinter 2451, wo die drei Verse gestanden zu ha-

ben scheinen, welche Serv. ad Aen. 8, 96 aus unserem Autor anführt: *Natura sic est fluminis | ut obvias imagines | recepit in lucem suam.* Von einer anderen Stelle, in welcher Servius (ad Aen. 6, 792) aus Terentianus citirt: *c littera pro duplici non nisi in monosyllabis habetur, ut* **hoc erat, alma parens;** *per eorum scilicet privilegium. Unde falsum est quod Terentianus dicit, eam pro metri ratione vel duplicem haberi vel simplicem*", sagt Lachmann: *Servium Terentiano ea adscribere quae apud eum v.* 1655 *sq. non exstant.* Servius scheint dies mit Rücksicht auf die Terentianischen Verse v. 1665 ff. gesagt zu haben: *Aut geminam in tali pronomine si fugimus c, spondeus ille non erit, qui talis est:* **hoc illud germana fuit;** *sed et* **hoc erat alma**, *iambus ille fiet, iste tribrachys**).

Nach dem in dem Vorhergehenden aus Terentianus Mitgetheilten hat sich derselbe in mehr als einem Puncte ein grobes Misverständnis seiner Quelle zu Schulden kommen lassen und damit von seiner eignen Kenntnis der Metrik keine gute Proben

---

*) Nur für das von Victorinus p. 113 angeführte Citat aus Terentianus sehen wir uns vergeblich nach einer Stelle bei unserem Autor um. Es soll derselbe laut Marius Victorinus von dem Verse

– ◡ – ◡, – ◡ – ◡, – ◡ – ◡

gesagt haben, dass hier statt des Trochäus der Iambus statuirt werden könne (*secundam sedem in trochaico versu trimetro acatalecto velut legitimam iambo assignat*, *cum idem* (v. 2213) *ab iambico metro trochaeum excluserit.* Jener Vers kommt nur bei den chorischen Lyrikern vor und die Metriker lehren, dass Pindar denselben folgendermaassen umgebildet habe (*σχῆμα Πινδαρικόν*):

– ◡ – ◡, – ◡ – ◡, – ◡ ◡ –.

Hier ist in der zweiten Stelle der **letzten** *βάσις τροχαϊκή* der Iambus statt des Trochäus statuirt. Etwas anderes kann Terentianus in jener Angabe vom acatalectischen Trimeter *trochaicus* mit einem Iambus, falls er seine Quelle richtig verstanden hat, **nicht** gemeint haben. Die fehlende Schlusspartie von der Sapphischen Strophe bietet die Gelegenheit für eine solche Hinweisung auf die Mischung des Trochäus und Iambus, denn sicherlich wird hier Terentianus gemeinsam mit den übrigen Metrikern, die mit ihm aus derselben Quelle schöpfen, auch diejenige Auffassung des Sapphischen Verses vorgelegen haben, nach welcher derselbe aus Trochäen und Iamben gemischt ist:

– ◡ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ◡

abgelegt. Dieselbe verräth sich auch anderweitig. So in dem Geständnis v. 1797: *tantam nostra nequit mensura absolvere litem* (es ist hier davon die Rede, ob im Elegeion die Schlusssilbe des ersten πενθημιμερὴς eine ἀδιάφορος sein könne!). Auch mit der Katalexis weiss er nicht recht Bescheid. Seine Schrift *de metris* hat daher nur insofern Werth, als sie uns ein verloren gegangenes älteres Werk repräsentirt. Die Darstellung des Terentianus zeigt, dass dieses Original nicht bloss die lateinischen, sondern auch die griechischen Dichter berücksichtigte und auch griechische Beispiele mitgetheilt hatte. Er sagt von sich v. 1969

non equidum possum tot priscos nosse poetas
ut veterum exemplis valeam quae tracto probare,
Maurus item quantos potui cognoscere Graios!

Die griechischen Beispiele seines Originals lässt er aus, aber dennoch zeigen sich auch bei ihm deutliche Spuren davon. Folgende lassen sich mit Sicherheit nachweisen:

Sapph. Ἠράμαν μὲν ἐγὼ σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πόκα (vgl. Heph. p. 40)
σμικρά μοι πάϊς ἔμμεν ἐφαίνεο κἄχαρις.

V. 2148: *Aeolicum ex isto genuit doctissima Sappho . . . | cordi quando fuisse sibi canit Atthida | parvam, florea virginitas sua cum foret.*

Philisc.: τῇ χθονίῃ μυστικὰ Δήμητρί τε καὶ Φερσεφόνῃ καὶ Κλυμένῳ τὰ δῶρα (Heph. p. 58).

V. 1883 heisst es von dem choriambischen Tetrameter: *Hoc Cereri metro cantasse Phalaecius hymnos dicitur, huic metron dixere Phalaecion istud.* Hierin liegt freilich ein doppelter Fehler. Denn nicht Phalaecus, sondern Philiscus ist der Dichter und das Metrum heisst nicht Φαλαίκειον, sondern Φιλίσκειον μέτρον (Suid. s. v. Φιλίσκος Κερκυραῖος) — ein Fehler, der bei den mit Terentianus aus derselben Quelle schöpfenden Metrikern Atilius, Marius Victorinus wiederkehrt und daher bei diesen nicht etwa als ein Fehler der Handschriften anzusehen ist. Sodann kommt der Name Φιλίσκειον nicht dem choriambischen Tetrameter, sondern dem choriambischen Hexameter zu.

Callim. δαίμονες εὐυμνότατοι Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ Διδύμων γενάρχαι. Vgl. Hephaest. p. 57 mit Terent. v. 1885.

Callim. ep. 42: ἱερέη Δήμητρος ἐγώ ποτε καὶ πάλιν Καβείρων ὤνερ, καὶ μετέπειτα Δινδυμήνης.

V. 2940 von der Strophe *Solvitur acris hiems...*: *„Sed talem epodum dicitur dedisse Callimachus... quem dico dudum Sapphicum vocandum „Siccas ducite navitae carinas"*. Auf dies oder ein demselben Metrum angehörendes Callimacheisches Epigramm muss sich dies beziehn:

Archil. fragm. πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐκφράσω τόδε, τίς σὰς παρήειρε φρένας.

V. 2456 *Archilocho isto saevit iratus metro contra Lycambam et filiam.*

Eur. Orest. 1369 Ἀργεῖον ξίφος ἐκ θανάτου πέφευγα.

V. 1958 *hephthemimeres ... in tragicis plerumque choris deprehenditur. Fabula sic Euripides inclyta monstrat Orestes. Nam tali versu, cunctis trepidantibus intus, Argivum fugiens eunuchus flagitat ensem.*

Wir sehen, dass hier Terentianus den Inhalt der ihm vorliegenden Verse der Quelle in freier Weise wiedergegeben hat. Auch andere Stellen lassen auf griechische Beispiele des Originals schliessen, so v. 1807 auf „ἐν δὲ Βατουσιάδης" oder dgl. *„Hoc doctum Archilochum tradunt genuisse* m a g i s t r i, *tu* m i h i *Flacce es.* Im Allgemeinen dürfen wir für das Original hauptsächlich aus folgenden griechischen Dichtern Beispiele voraussetzen: Archilochus, Sappho, Anacreon, Hipponax, Euripides, Callimachus, Simmias (1849), Archebulus. Von den lateinischen Dichtern, welche die Quelle berücksichtigt, sind zunächst die Dichter der ältesten Zeit zu nennen: Livius Andronicus in dem angeblich von ihm absichtlich gebildeten *Hexameter* μείουρος v. 1920 (es wird damit wohl dieselbe Bewandnis haben, wie mit Homers μείουρος

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ἐπεὶ ἴδον αἴολον ὄφιν schol. Heph. B 196) und die Dichter der *versus Saturnii*. Die Theorie der *Saturnii* zieht sich durch alle mit Terentianus aus derselben Quelle schöpfenden Metriker, — auch die *Saturnii* der Inschriften hatte die Quelle berücksichtigt (Atil. Fort. p. 324 u. a.). Die alten Comiker und Atellanendichter sind 2394 citirt. Von den römischen Dichtern der klassischen Zeit ist am meisten Horaz und neben

diesem Catull vertreten, der letztere liefert auch die Beispiele für die Ableitung der iambischen und trochäischen *derivata* des Trimeters. Ausserdem sind folgende Dichter genannt: der Choliambendichter Mattius mimiographus (vgl. Gellius 20, 9); er muss bereits im Originale gestanden haben, wie aus folgender Wendung des Terentianus hervorgeht v. 2416: *Hoc mimiambus Mattius dedit metro, nam vatem eundem iste Attico thymo tinctum pari lepore consecutus est et metro.* Unter dem mit diesen Worten bezeichneten griechischen Muster des Mattius versteht Scaliger den Mimiographen Herodot, von welchem Athenäus und Stobäus reden. Es kann wegen des „*eundem*" kein anderer als der vorher genannte Dichter, nämlich Hipponax, gemeint sein. Dann folgende Dichter, aus denen die bei Terentianus vorkommenden Citate in der Vorrede Lachmanns p. XII—XIV angeführt sind: der Tragiker Pomponius Secundus, der Tragiker Seneca, der Dichter der *Falisca carmina*, Alfius Avitus in *libris excellentium*, Petronius Arbiter, Septimius Serenus. Lachmann weist das Zeitverhältnis des Terentianus zu diesen Dichtern aus der Art und Weise nach, wie er dieselben anführt. Von Septimius Serenus heisst es 1891: „*qui scripsit opuscula nuper*"; von Petronius Arbiter 2489: *agnoscere haec potestis, cantare quae solemus*, von Alfius Avitus 2447: „*ut pridem Avitus Alfius libros poeta plusculos usus dimetro perpeti conscribit excellentium*": er habe also später als Petronius Arbiter gelebt, also erst nach der Mitte des dritten Jahrhunderts —, doch seien dessen Gedichte damals sehr beliebt gewesen; Septimius Serenus und Alfius Avitus seien seine Zeitgenossen. Die Tragiker Seneca und Pomponius dagegen nenne er alte Dichter v. 2135: *in tragicis iunxere choris hunc saepe diserti, Annaeus Seneca et Pomponius ante Secundus*, und v. 1960, wo Terentian für die dactylische Hephthemimeres zuerst ein Beispiel aus einem griechischen und einem römischen Tragiker, Euripides und Pomponius, anführt und dann hinzufügt: *non equidem possum tot priscos nosse poetas... nemo tamen culpet, si sumo exempla novella, nam et melius nostri servarunt metra minores* unter Anführung eines Beispiels aus Septimius.

So weit Lachmann. Aus der letzten Stelle geht hervor, dass die Beispiele aus Pomponius Secundus bereits in dem Ori-

ginale des Terentianus enthalten waren und nicht erst von ihm selber hinzugefügt sind. Dagegen verhält sich dies anders mit dem *novellus poeta* des Septimius. Denn er sagt v. 1889 von den choriambischen Versen: „*Qui multos legere, negant hoc corpore metri Romanos aliquid veteres scripsisse poetas. Dulcia Septimius qui scripsit opuscula nuper ancipitem tali cantavit carmine Ianum:*

Iane pater, Iane tuens, dive biceps, biformis.“

Einem anderen Metriker, dessen Darstellung mit der terentianischen auf eine gemeinsame Quelle zurückgeht, ist dies Beispiel des Serenus noch unbekannt. Dies ist der Metriker

Atilius Fortunatianus.

Unter den Darstellungen der Metrik, welche mit der des Terentianus Maurus aus derselben Quelle geflossen sind, nimmt das Bruchstück aus der Schrift des Atilius Fortunatianus billig die erste Stelle ein; wir würden es noch vor Terentianus haben besprechen müssen, wenn das Werk vollständig auf uns gekommen wäre. In einer Nachschrift stellt Atilius Fortunatianus die Abfassung von *libri de melicis poetis et de tragicis choris* in Aussicht, vorliegende Schrift will er in wenig Tagen und lediglich aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben haben p. 330 *hoc libro ... quem paucis diebus composui et memoria tantum adiuvante.* Was er von den *paucis diebus* sagt, mag wohl wahr sein, aber in das „*memoria tantum adiuvante*“ müssen wir gegründete Zweifel setzen. Wie Terentianus Maurus hatte er im Eingange des Buches die Theorie der *pedes* dargestellt p. 323 *proceleusmaticus ... cuius exemplum et in pedum demonstratione posui.* Den Schluss des Buches bildet ebenfalls wie bei Terentianus die Besprechung derjenigen Metra des Horaz, welche in dem Vorausgehenden nicht erledigt waren p. 325 *nunc reliqua metra Horatii quae nondum attigi persequi volo,* die Sapphische Strophe, die Strophe *Quis multa gracilis te puer in rosa,* die Alcäische Strophe und die Strophen *Lydia dic per omnes* und *Non ebur neque aurum*, nach welchen es heisst p. 330: *Omnia me metra Horatiana persecuta existimo.* — Von dem eigentlichen Haupttheile ist uns erhalten 1) das Ende von der Darstellung der Ionici *a maiore* = Terent. 2005—2055, oder vielmehr 2050—2055, denn der erste erhaltene Satz des Atilius entspricht dem v. 2053 des Terentian *Sic*

tribrachus intervenit in locum trochaei; 2) der *versus Archebuleus* = Terent. 1908—1919; 3) der *trimeter σκάζων* = Terent. 2398—2418; 4) der *hendecasyllabus Phalaecius* = Terent. 2545—2913; 5) das auch hier fälschlich Phalaecium (statt Philiscium) genannte choriambische Metrum = Terent. 1861—1907; 6) das *metrum paeonicum* und 7) das *metrum proceleusmaticum*, die beide bei Terentianus nicht vertreten sind. Endlich 8) der alte Saturnius = Terent. 2497—2524. Die zahlreichen Berührungspuncte zwischen diesen wenigen Capiteln des Atilius mit den entsprechenden Partieen des Terentianus sind von der Art, dass die Darstellung des letzteren oft geradezu als eine Versification dessen erscheint, was wir bei Atilius finden, oder wenn wir wollen die Worte des Atilius umgekehrt als eine Auflösung der terentianischen Verse in Prosa. Und doch sind die Differenzen so zahlreich, dass schwerlich einer den anderen als Quelle benutzt zu haben scheint. In der Darstellung des Terentianus findet sich im Allgemeinen eine recht gute Ordnung (S. 62 ff.), bei Atilius gar keine, ausser der, dass das päonische, proceleusmatische und saturnische Metrum passend den Schluss machen. Man sollte denken, dass die Ordnungslosigkeit keine ursprüngliche, sondern erst der trümmerhaften Ueberlieferung des Werkes zuzuschreiben sei. Aber bei näherer Prüfung wird man von dem Gedanken, eine ursprüngliche Reihenfolge der Capitel, etwa wie bei Terentianus oder wie bei Marius Victorinus, zu statuiren, abkommen müssen. Denn so viel ergibt sich aus den Verweisungen, welche in unserem Fragmente auf vorausgehende Capitel vorkommen, dass z. B. der iambische Trimeter und Trimeter σκάζων nicht wie bei den gesammten mit Atilius übereinstimmenden Metrikern in demselben Abschnitte mit den übrigen iambischen Versen behandelt sein können, denn sonst könnte es nicht heissen p. 313: *Nunc ad Hipponactea veniamus. Cuius de tetrametri generis unius iambici quia res exigebat, nos suo loco diximus.* Und doch ergibt sich aus p. 321, dass auch für dasjenige, was er von diesem katalectischen Tetrameter iambicus Hipponacteus gelehrt, dieselbe Uebereinstimmung mit Terentianus wie an den übrigen Stellen bestand: *Hipponactei versus iambici quadrati quem dixi a comicis antiquis et Latinis et Graecis interponi frequentissime*, vgl. Terent. 2377 *quadratus ut sit*, v. 2394

frequens in usu est tale metrum comicis vetustis. Ein sehr wichtiges Zeugnis für die Genuinität der Reihenfolge in den erhaltenen Capiteln des Atilius ist die Thatsache, dass die später zu besprechenden Capitel des Pseudo-Atilius, welche den Capiteln des Atilius in der Gemeinsamkeit der Quelle entsprechen, genau in derselben Ordnung wie hier aufeinander folgen: *de anapaestico logaoedico* (= dem *versus Archebuleus* des Atilius) — *de Hipponacteo skazonte* — *de hendecasyllabo Phalaecio* — *de ithyphallico* — *de Saturnio.*

Das was Atilius sagt, ist im Ganzen reichhaltiger als die entsprechende Darstellung des Terentianus. In dem Ionicum *a maiore* p. 312 die Notiz, dass das Sotadeum auch aus lauter Trochäen bestehen könne — als Anhang dazu die Stelle über die Ithyphallici des Callimachus und in Menanders Phasma — beim Archebuleum die Nachricht vom Gebrauch desselben bei Stesichorus, Ibycus, Pindar, Simonides p. 313 — beim Skazon die Regel über die viertletzte Silbe p. 314 — ebendaselbst die Aufführung des Tetrameter σκάζων — beim Phaläceus die Angabe p. 315 „*apud Sappho frequens est, cuius in quinto libro complures huius generis et continuati et dispersi leguntur*“, wofür Terentian. v. 25: „*namque et iugiter usa saepe Sappho dispersosque dedit subinde plures inter carmina disparis figurae*“ — p. 316 vom Glyconeus: „*quod musici bacchicon vocant, grammatici choriambicon*“ statt des terentianischen: „*metrum choriambicum, quod pars bacchiacum vocant*“ — p. 319 das genauere Citat „*Varro in Scenodidascalico*“, wo Terentian den Varro ohne Angabe des Werkes nennt. Nur selten ist Terentianus stofflich reichhaltiger. Dahin gehört die bei Atilius fehlende Angabe, dass das Metrum *triviae rotetur ignis* auch als ein *ionicum* angesehen wurde v. 2866, — ferner die Messung des Phaläceus als Trochäen mit dem Dactylus v. 2551. Beiden gemeinsam ist die Ableitung des Priapeums aus dem Hexameter *cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos,* ohne dass sie, wie es doch nothwendig wäre, von der Verlängerung der Schlusssilbe im ersten Komma reden. Beiden gemeinsam ist ferner die sonderbare Inconsequenz in der Messung des Galliambus (wonach das erste Komma aus dem Anapäst und Iamben, das zweite aus dem Pyrrhichius und Trochäen besteht) ⏑ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | – ‖ ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –

Reicher ist ferner Atilius in den Beispielen; er zieht nicht nur weit mehr griechische Dichter herbei (vgl. oben), sondern führt in den wenigen uns vorliegenden Capiteln auch ungleich mehr aus ältern lateinischen Dichtern an, p. 319 einen Vers des Lepidus, p. 319 und 320 vier Galliamben des Mäcenas, p. 324 die *Saturnii* aus Nävius, der *tabula Regilli* und der *tabula Acilii Glabrionis.* Umgekehrt nennt Terentianus im Vorzug vor Atilius bei dem choriambicon v. 1885 den Branchus des Callimachus, bei dem σκάζων den Mattius mimiographus und ferner fehlen dem Atilius die terentianischen Citate aus den *novelli poetae.* Wir sehen dies an den Capiteln vom *Anacreonteum anaclomenon*, vom *Saturnius* und vom *choriambicum.* Dort nennt Terentianus v. 2852 den *Petronius ... et plures alii*, Atilius nicht. Ebenso wird von Terentian p. 2521, aber nicht von Atilius für den *Saturnius* eine Parallele aus Petronius beigebracht. Endlich sagt Atilius p. 321 vom *choriambicum:* „*Hoc autem Phalaecus conscripsit hymnos Cereri et Liberae, tali genere metri, quod scilicet sacris mysticis et arcanae deorum venerationi credidit convenire. Apud nostros hoc metrum non reperio. Exemplum eius tale est*

frugiferae sacrae deae quae colitis mystica iunctaeque Iovi nefasto“.

Dies drückt Terentianus so aus v. 1883: „*Hoc Cereri metro cantasse Phalaecius hymnos dicitur, hinc metron dixere Phalaecion istud. Nec non et memini pedibus quater his repetitis Hymnum Battiaden Phoebo cantasse Iovique, pastorem Branchum ... Qui multos legere, negant hoc corpore metri Romanos aliquid veteres scripsisse poetas. Dulci Septimius, qui scripsit opuscula nuper, ancipitem tali cantavit carmine Ianum.*“ Und dann folgen fünf choriambische Verse des Serenus, deren metrische Beschaffenheit eingehend dargelegt wird. Bei der überall zu verfolgenden Verwandschaft der beiden Metriker wird wohl kein Zweifel darüber stattfinden können, dass die Worte des Einen: *Apud nostros hoc metrum non reperio* und *Qui multos legere, negant hoc corpore metri Romanos aliquid veteres scripsisse poetas* dasselbe besagen. Der ältere Metriker, der sowohl dem Atilius wie dem Terentianus zu Grunde liegt, hatte für das *choriambicum* die Griechen citirt und deren Verse nachgebildet (*Frugiferae sacrae deae*

u. s. w.), zugleich aber bemerkt, dass sich bei den römischen Dichtern dies Metrum nicht finde (Horaz hatte, wie Atilius an einer andern Stelle sagt p. 329, das Choriambicum des Alcäus umgebildet zu *Te deos oro Sybarim cur properas amando*). Wir müssen den Worten: „*apud nostros non reperio*“ zufolge annehmen, dass in der Quelle des Atilius in der That keine derartigen Beispiele lateinischer Dichter vorkommen. Mit dem terentianischen Ausdruck „*qui multos legere*“ (vgl. v. 1969 ff., 1807 ff.) ist der gelehrte Metriker bezeichnet, aus dem er referirt und hinter den er sich auch sonst gern zurückstellt. Die Beispiele des Serenus, die er hinzufügt, waren diesem Metriker, auf den die Darstellung des Terentian und Atilius zurückgeht *(non reperio)*, sichtlich unbekannt. Man könnte nun meinen, dass Terentianus die dem Atilius fehlenden Beispiele der *novelli poetae* aus eigner Lectüre hinzugesetzt hätte. Man kann aber auch denken, dass Terentianus nicht unmittelbar aus demselben Metriker wie Atilius schöpft, sondern einer daraus abgeleiteten Quelle folgt, in welcher zu den Citaten des älteren Metrikers auch noch die aus den neueren Dichtern hinzugefügt waren. Dass dies letztere anzunehmen ist, wird aus der Prüfung der übrigen Metriker, deren Bericht mit Terentian und Atilius auf dieselbe Quelle zurückläuft, wahrscheinlich werden.

§ 5.

Die παραγωγὰ bei Diomedes.

Die Darstellung der παραγωγὰ bei Diomedes 3, 34 ist unter allen die interessanteste, und trotz der grossen Abkürzung derselben war die Quelle über die einzelnen Metren in gewisser Beziehung die reichhaltigste. Die Einsicht in dieselbe wird erschwert durch die Ordnungslosigkeit in der Aufeinanderfolge der Metra. Auch bei Atilius Fortunatianus war die alte Reihenfolge der Quelle verlassen, hier bei Diomedes ist dies noch viel auffallender, denn er verfährt hier mit so absoluter Willkühr, dass man sich nicht wenig wundern muss, wie es Diomedes möglich gemacht hat, bald hier bald dort ein Metrum seines Originales excerpirend, fast dennoch alle Metren des Originals mit geringen Auslassungen in sein Buch zu übertragen. Im Ganzen und Grossen muss

die Ordnung des Originals dieselbe gewesen sein wie bei Terentianus Maurus und Marius Victorinus; wir dürfen uns die Mühe nicht verdriessen lassen, die Metra derivata des Diomedes, so weit dies möglich ist, in die alte Ordnung zurückzuführen, wobei wir die einzelnen Metra nach der Paragraphenzahl in Gaisfords Ausgabe citiren. Marius Victorinus behandelt im dritten Buche die aus den beiden *metra originalia*, dem *heroum* und dem *trimetrum iambicum*, durch *adiectio* und *detractio* entstandenen *derivata*, im ersten Capitel des vierten Buches diejenigen *derivata, quae ex utriusque* (d. i. des *heroum* und *iambicum*) *concinnatione ac permixtione procreantur.* Diese Eintheilung war sichtlich auch in dem Originale des Diomedes eingehalten, doch war hier noch eine fernere Klasse hinzugefügt, nämlich solche Metra, welche sich nicht durch Derivation erklären lassen.

I. De metris ex heroo derivatis.

Diomedes stimmt auch darin mit Marius Victorinus überein, dass er von den beiden *metra originalia* nur den *trimeter iambicus*, nicht den *hexameter herous* bespricht, sondern in dieser ersten Kategorie sofort mit den παραγωγὰ des Hexameters beginnt.

Dactylica.

Nach Mar. Vict. p. 99 sind die *heroici versus hexametri cola seu commata* entweder ἀρκτικὰ oder τελικὰ oder κοινά, d. h. sie sind entweder dem Anfange oder dem Ende des Hexameters entlehnt, oder sie sind derartig, dass sie sich sowohl als ἀρκτικὰ wie als τελικὰ erklären lassen. Diese Kategorieen werden auch von Terent. Maur. angedeutet (v. 2093 ff., das κόμμα – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ist ein κοινόν), bei Diomedes spielen sie eine bedeutende Rolle (*ex superiore* oder *ex inferiore hexametri parte facta*).

Heroa ἀρκτικά.

(32) Dimetrum heroum ex superiore parte hexametri factum est ut sunt illa *Scribenti mihi* || *Praemonstra dea.* hic enim duo pedes sunt de principio hexametri.

(33) Sic et trimetrum ex superiore parte hexametri tale: *Musae Pierides novem.* Sed hoc idem Anacreontion est de quo supra diximus. nam simile est illud quod posueramus exemplum: *Sic te diva potens Cypri.*

(34) Tetrametrum heroum ex superiore parte tale est *Optima mente tibi fero munera.* his si addas duos pedes, id est *terruit urbem* hexameter implebitur.

(35) Pentameter quoque herous fit ex superiore parte hexametri

sic *Fontes et gelidi peragro vada fluminis.* hic perspicuum est unum pedem deesse quo minus sit plenus hexameter.

(38) Angelicum metrum celeritate nuntiis aptum Stesichorus invenit. unam enim ultimam syllabam detraxit et fecit tale *Optima Calliope miranda poematibus.* restitue quem libet [in] ultimam syllabam et implebis hexametrum.

Heroa τελικά.

(2) Dimeter ex inferiore parte hexametri qui habet dactylum et spondeum vel trochaeum. huius exemplum est in Horatio tale *Terruit urbem,* quale illud est *Primus ab oris.*

(3) Trimeter herous ex inferiore parte hexametri. huius exemplum est tale: *Iam vaga tollere Phoebus* || *Lumina destinat ortu.*

(4) Tetrameter herous ex inferiore parte hexametri. cuius exemplum est tale *Fulmina nubibus obvia torques.*

(5) Pentameter herous ex inferiore parte hexametri. huius exemplum est *Sparsaque luminibus polus indicat astra.*

Haec incisa dicuntur i. e. commata. et quaedam ex inferiore parte hexametri detracta possunt videri de superiore eiusdem parte desecta (dies sind die κοινά).

Das ἐλεγεῖον und seine derivata.

(6) Pentameter elegiacus cuius exemplum est *Candida caeruleo nata Venus pelago.* hic constat ex duobus principiis hexametri. recipit in imo duo anapaestos vel certe novissimum tribrachyn praedicta ratione ultima syllabarum.

(12) Asclepiadeum ab autore dictum. cuius exemplum est *Maecenas atavis edite regibus.* hic potest unde ortus est ad pentametrum elegiacum redigi addita una syllaba sic *Maecenas atavis edite remigibus.* quod tale est quale illud supra *Candida caeruleo nata Venus pelago.* potest Asclepiadeus ab hexametro nasci detracto in mediis partibus disyllabo verbo et in ultimo ut si dicas *Nimborum in patriam [loca] feta furentibus [austris]* aut illud *Avolsumque humeris [caput] et sine nomine [corpus].* rursus illi Asclepiadeo adde disyllabum verbum in medio et in imo et facies hexametrum sic *Maecenas atavis ades edite regibus olim.*

(22) Archilochium (!) aliud in Horatio tale est *Nullam Vare sacra vite prius severis arborem.* hinc tolle duo verba disyllaba iuxta principium, facies Asclepiadeum sic *Nullam Vare prius severis arborem.* hoc enim tale est quale illud *Maecenas atavis edite regibus.* ergo apparet quid Archilochus interposuerit. [Es fehlt das Metrum: *Postquam res Asiae primus ab oris* Terent. 1939.]

Heroa μείουρα (ἐκ τελικοῦ ἰάμβου).

(60) Iambicus hexameter fit cum iambo terminatur et fit talis *Per varios semper currunt mea carmina modos.* Si proximam ultimae syllabae producas, erit versus hexameter.

(60) Dimeter ἐκ τελικοῦ*) ἰάμβου est si faciam talem *Carmina modos.*

(60) Tetrameter ἐκ τελικοῦ ἰάμβου *Fulmina nubibus obvia moves.* si esset in hoc verbum *torques*, esset tetrameter ex heroo.

(60) Pentameter ἐκ τελικοῦ ἰάμβου fieri potest talis: *Undique luminibus polus**) indicat iter.* si velis in imo *astra* ponere ubi est *iter*, facies pentametrum heroum ex inferiore.

Heroa aucta (cf. ἡρῷα ηὐξημένα Plut. mus. 28).

(53) Trimeter herous ex superiore ... Sed hoc Varro ab Archilocho auctum dicit adiuncta syllaba et factum tale *Omnipotente parente meo.* huic si auferas ultimam syllabam, erunt tales tres pedes quos prior pars hexametri recipere consuevit.

(48) Trimeter herous ex inferiore, supra quod dixi. Sed hoc Serenus novum fecit hoc modo *Culicellus amasie Tulle.* hic proposita est una syllaba. nam si esset tale *Cellus amasie Tulle*, manifeste tres pedes essent quos habet pars posterior hexametri.

(55) Dimetrum quoque quod est ex superiore parte hexametri Archilochus una syllaba auxit et fecit tale *Vult tibi Timocle(e)s.* hoc tale est quale in Horatio *Arboribusque comae* et illud *Arma virumque cano.* denique detrahe ultimam syllabam et erunt duo pedes qui priorem hexametri habent partem.

(56) Dimetrum et illud quod est ex inferiore parte hexametri Archilochus auxit praeposita una syllaba, immo duabus quae pro una sunt et semipedem faciunt ut est *Nova munera divum.* hic tolle semipedem et erit *munera divum.* hoc simile est illi *terruit urbem* de quo dictum.

(36) Heptametrum heroum fieri solere si dixero, ridiculum quibusdam videbitur, sed eius exemplum tale invenitur *Clio cui dedit ingenium docile | atque libidine vinctum.*

(58) Plerique ita accumularunt ut facerent talem rhythmum *Et mediis properas aquilonibus | ire per aequora litus ama.* hic utrumque comma ex superiore parte hexametri est. sed illud superius quod est tale *Et mediis properas aquilonibus* tetrametrum heroum est, illud autem inferius quod est tale *ire per aequora litus ama* trimetrum heroum est.

(62) Sereni aliud tale est *Pingere conlibitum est, graphidem date, | promite volarium.* superius comma est tetrametrum heroum ex superiore, posterius comma est dimidium elegiaci, de quibus plenissime disputatum est.

Vermuthlich war hier auch No. 19, das περιττοσυλλαβὲς des Marius Vict. besprochen.

---

*) So ist zu schreiben; die libb. teliu iambu, die Ausgaben τελείου ἰάμβου.

**) numinibus pons libb., was die Ausgaben mit Unrecht in nominibus pons verändert. Vgl. No. (5).

Anapaestica.

(40) Anapaesticum dimetrum fit incisione cuius haec exempla sunt *Agite o pelagi cursores* || *Cupidam in patriam portate.* sunt hic bini anapaesti aut pedes qui recipi solent, in imo autem aut bacchius est qui constat ex duabus longis et brevi, aut molossus qui constat ex tribus longis. alienum autem pedem metra nisi recipiant, modus non facile finitur et magis rhythmus est quam metron. et Varro dicit inter rhythmum qui Latine numerus vocatur et metrum hoc interesse quod inter materiam et regulam.

(30) Anapaesticum choricum habemus in Seneca *Audax nimium qui freta primus.* admiscetur huic propter gratiam varietatis dimeter herous. nam tale est *Qui freta primus* quale *Terruit urbem.* in cetero recipit hoc metrum spondeum et alios sui generis pedes.

(61) Serenus fecit huiusmodi versum *Qui navigium navicula aufers* | *Picenae marginis acta.* superius comma est ex anapaestico chorico de quo supra dictum est. nam hoc *Qui navigium navicula aufers* simile est illi *Audax nimium qui freta primus.* inferius autem comma quod est tale *Picenae marginis acta* simile est illi *Troiae qui primus ab oris.* (29) Anapaesticus qui ex pedibus anapaestis constat, talis est in Sereno *Cede testula trita, sol occurrit* | *tibi per speculum Panope.* hic recipit pedes sui generis de qua re supra diximus. anapaestus autem fit ex duabus brevibus et longa.

(63) Sereni aliud tale *Quod si tibi virgo furens reseret* | *cita claustra puerperii.* hic si primum semipedem detrahas, erit simile proximo superiori (No. 62).

[Das anapaesticum *Tibi nascitur omne pecus, tibi crescit in herba* fehlt.]

(47) Archebulium metrum ubi hexametro prima syllaba ablata est et ab ultima tertia, et factum est tale *Tibi nascitur omne pecus, tibi crescit herba.* restitue syllabas amputatas et implebis hexametrum sic *Nam tibi nascitur omne pecus, tibi crescit in herba.*

Choriambica.

(14) Choriambicus est qui constat choriambo pede qui est ex longa et duabus brevibus et longa. huius exemplum est *Ergo ades huc ambrosia de Veneris palude.* est in Horatio tale *Hoc deos vere Sybarin quid properes amando.* recipit hic in imo vel palimbacchium pedem qui est ex brevi et duabus longis vel amphibrachyn qui est ex brevi et longa et brevi.

(15) Archilochium (!) de proximo superiore praecisum est huiusmodi *Lydia dic per omnes.* hoc tale est quale si facias *cur properes amando.* quod magis apparebit unde sit sectum si sic jungas *Hoc deos vere Sybarin Lydia dic per omnes.* sic enim integer est choriambicus.

Ionica a maiore und a minore.

Hier ist das Excerpt des Diomedes am dürftigsten. Es fehlt die Angabe der Derivation. No. 41 machte vermuthlich den Anfang.

(24) Ionicus ἀπ' ἐλάσσονος dicitur quia hic pes constat ex duabus brevibus et duabus longis. huius exemplum in Horatio est *Miserarum est neque amori dare ludum.*

(25) Ionicus ἀπὸ μείζονος superiori contrarius. nam ex duabus longis et duabus brevibus constat. cuius exemplum *Pansa optime divos cole, si vis bonus esse.* hic et Sotadeus vocatur quia Sotades eo plurimum usus est.

(41) Dimeter ex ionico Sotadico solet fieri talis *Venus ex marmore pulcro.* hoc tale est quale illud *cole si vis bonus esse.* nam integri Sotadici dederamus exemplum tale *Pansa optime divos cole si vis bonus esse.*

II. De metris ex iambico derivatis.

Iambica, trochaica.

Wie schon bemerkt ist hier in genauer Uebereinstimmung mit Mar. Victor. ausser den derivata auch das principale behandelt, was bei der ersten Klasse nicht der Fall war. Diomedes selber macht einen freilich nicht durchgeführten Versuch, die iambica und die trochaica zu sondern (7—10 u. 11); dies war im Originale wohl nicht der Fall, wo die Anordnung schwerlich eine andere war als bei Mar. Victor. und Terentianus.

(7) Iambus qui verus est constat ex omnibus iambis ut *Anus virente secta pinus in Crago.* hic recipit spondeos vel alios sui generis pedes id est totidem temporum etsi non totidem syllabarum, recipit inquam spondeos, sed primo et tertio et quinto loco, ultimo autem aliquando pariambum. (8) Iambicus tragicus, hic ut gravior iuxta materiae pondus esset, semper quinto loco spondeum recipit, aliter enim esse non potest tragicus. cetera ratio superioris iambici in hoc observanda est.

(52) Octonarius est ut Varro dicit cum duo iambi pedes iambico metro praeponuntur ut fit versus talis *Pater meus dictus docendo qui docet dicit docens.* tolle hinc primos duos iambos et erit tale quale est illud *Ibis Liburnis inter alta navium.*

(51) Septenarium versum Varro fieri dicit hoc modo, cum ad iambicum trisyllabus pes additur et fit tale *Quid immerentibus noces, quid invides amicis.* similis in Terentio versus est *Nam si remittent quippiam Philumenae dolores.* et in Plauto saepius tales inveniuntur.

(11) Trochaicus idem septenarius et quadratus. hic si verus est, omnes septem trochaeos habet et semipedem id est unam syllabam, cuius exemplum tale est *Immerens anus virente secta pinus in Crago.*

hic fit cum ad iambici veri principium additur pes trisyllabus amphimacrus. hic recipit pedes sui generis, quam rem de iambico diximus.

(28) Archilochus ita metra consecuit ut et iambico detraheret primam syllabam et faceret versum talem *Iuppiter salutis arbiter meae.* nam si dicas *O Iuppiter salutis arbiter meae* erit iambicus plenus.

(10) Iambicus colobus Archilocheus. hic de vero iambico syllaba extrema detracta factus est et est eius exemplum in Horatio tale *Trahuntque siccas machinae carinas.* si esset *carinulas*, esset iambicus verus.

(9) Iambicus scazon idem Hipponacteus ab autore dicitur fere similis superioribus nisi quod in imo habeat spondeum. huius exemplum est *Ligare guttur pendulo cavum vinclo.*

(11[b]) ... fit trochaicus Hipponacteus, quoniam iambico cognatus est. huius exemplum est *Festa dies amoena luce praepotens salve.* hoc sic est ut si facias tale *Socrates ligare guttur pendulo cavum vinclo.* quos autem pedes recipit, ex superioribus liquefiet.

(11[c]) De trochaico colobo ... si dicam *Socrates trahuntque siccas machinae carinas.* et hic recipit trochaeos et ceteros sui generis pedes et in imo spondeum vel trochaeum.

(26) Archilochium ex iambici parte priori in Horatio tale est *Ut prisca gens mortalium.* huic si inferiora restituas quae Archilochus amputavit, facies iambicum plenum sic *Ut prisca gens mortalium vitam trahit.*

(23) [Glyconium] Ex iambico dimetro in Horatio tale est *Non ebur neque aureum.* hoc ex inferiore iambici parte praecisum est. nam si reddas ei principia, supplebis iambicum sic *Ibis Liburnis non ebur neque aureum.*

(65) Ex iambico novum carmen refert Varro, cuius exemplum est tale *Pedem rhythmumque finit.* si addas hic quae detracta sunt ex iambico, eundem iambicum supplebis sic *Pedem rhythmumque finit alta navium.* potest hoc comma tale esse quale illud *Philumenae dolores*, quod est ex iambico septenario. et illud hinc est comma quod Arbiter fecit tale *Anus recocta vino* || *Trementibus labellis.*

(31) Archilochus etiam de iambico colobo fecit comma tale *Huc ades Lyaee*, quod tale est quale illud *Machinae carinas.* et potest suppleri iambicus colobus sic *Trahuntque siccas huc ades Lyaee.*

(37) Saturnium in honorem dei Naevius invenit addita una syllaba ad iambicum versum sic: *Summas opes qui regum regias refregit.* huic si demas ultimam syllabam, erit iambicus de quo saepe memoratum est.

III. De metris quae ex utriusque concinnatione ac permixtione procreantur.

(16) Hendecasyllabum Phalaecium a Phalaeco inventum tale est *Vidi credite per | lacus Lucrinos.* huius pars prior de hexametro est

quam supplebimus sic *Vidi credite per liquidos Nereida fluctus.* posterior autem pars de principio iambici est quam suppleamus, integrum iambicum faciemus sic *Lacus Lucrinos inter alta navium.*

(17) Anacreontius in Horatio talis est *Sic te diva potens Cypri.* praecisus hic est de proximo superiore hendecasyllabo et tale est quale illud *Vidi credite per lacus.* rursus hendecasyllabus ex isto superiore potest fieri sic *Sic te diva potens Cypri Lucrinos.* ergo apparet tris syllabas hendecasyllabo esse detractas ut Anacreontius fieret.

(39) Priapeum quo Vergilius in prolusionibus suis usus fuit tale est *Incidi patulum in specum | procumbente Priapo.* prius comma ex inferiore parte iambici supplebis sic *Ibis Liburnis incidi patulum in specum.* posterius comma ex inferiore parte hexametri supplebitur sic *Arma virumque cano qui procumbente Priapo.*

(54) Archilochium Varro illud dicit quod est tale *Ex litoribus properantes | navibus recedunt.* hic superius comma quod est tale *Ex litoribus properantes* simile est illi quod est tale *Troiae qui primus ab oris.* inferius comma quod est tale *navibus recedunt* simile est illi quod est tale *machinae carinas.*

(18) Archilochium aliud in Horatio tale est *Solvitur acris hiems grata vice | veris et Favoni.* hoc ut fieret indita est hexametro syllaba ante duas ultimas. denique si eam detrahas, facies hexametrum sic *Solvitur acris hiems grata vice veris et anni.* Die Auffassung dieses ἑξάμετρον περιττοσυλλαβὲς als eines metrum concinnatione derivatum wird auch dem Originale des Diomedes nicht fremd gewesen sein.

(22b) (Anacreontium) dimetrum ex Archilocho huiusmodi est *Capiunt feras et aptant.* hoc tale est quale illud *vice veris et Favoni.*

(49) Galliambicum metrum apud Maecenatem tale est *Ades inquit o Cybebe fera montium dea.* superius comma quod est *Ades inquit o Cybebe* simile est illi *vice veris et Favoni.* inferius comma superiori simile esset, nisi amisisset ultimam syllabam. (50) Galliambicum aliud ex hoc ipso factum et ei simillimum esset nisi quod ut enervatius fieret et mollius, secunda aut tertia ab ultima syllaba in duas breves geminata est et factum tale *Latus horreat flagello | comitum chorus ululet.* si esset sic *comitum chorus volet* esset illi simile *fera montium dea.* ceterum huic metro quod enervatum diximus simile est illud neotericum quod est tale *Mutilos recide crines | habitumque cape viri.* hoc simile est illi de quo antea disputavi quod fuit tale *Latus horreat flagello, comitum chorus ululet.*

(57) . . . Archilochum et Horatium *Nivesque deducunt Iovem | nunc mare nunc siluae.* hic superius comma ex principio iambici est, inferius ex principio hexametri.

(27) Archilochium aliud in Horatio tale est *Scribere versiculos | amore percussum gravi.* satis apparet priorem partem hexametri esse, posteriorem ex iambico. nam illud *Scribere versiculos* tale est quale

Arma virumque cano. illud autem quod est *amore percussum gravi* tale est quale *Ut prisca gens mortalium.* de hoc supra dictum.

(13) Hendecasyllabum Sapphicum Sappho poetria invenit. exemplum huius tale est *Iam satis terris | nivis atque dirae.* superior pars ex trochaico est, nam si haec verba *Iam satis terris* suppleas, facies integrum trochaicum sic *Iam satis terris virente secta pinus in Crago.* inferior autem, verba haec *nivis atque dirae* de principio iambici sunt. denique additis quae desunt, iambicus poterit impleri sic *Nivis atque dirae secta pinus in Crago.* haec metra quae ex commatibus constant, unde partes habent, inde et pedes sumunt.

(19) Alcaicum ab Alcaeo inventum in Horatio tale est *Vides ut alta | stet nive candidum.* hoc duobus commatibus constat. nam superius illud *Vides ut alta* tale est quale in iambico *Ibis Liburnis.* inferius illud *stet nive candidum* tale est quale illud in Asclepiadeo *edite regibus.* (20) Alcaicum aliud in Horatio tale est *Pones iambis sive flamma.* hic si addas verbum *torrida*, erit plenus iambicus sic *Pones iambis sive flamma torrida.* ergo apparet hoc Alcaicum ab iambico esse praecisum. (21) Alcaicum aliud in Horatio tale est *Usque meis pluviosque ventos.* ut hic fieret, hexametri ultra medium sex syllabae exsectae sunt, quas si velis reddere, supplebis hexametrum sic *Usque meis pluviosque [rapaci turbine] ventos.*

IV. De reliquis metris.

Paeonicum.

(44) Cretici versus hoc exemplum est *Alma lux roscida prima flamma nitens.* me sat est dixisse creticum constare ex longa et brevi et longa, qui item amphimacros nominatur. (64) Serenus mirum comma huiusmodi fecit in his versiculis *Pusioni meo || Septuennis cadens.* haec dimetra ex epitrito sunt. epitritus autem pes constat ex longa et brevi et duabus longis. posterior pes aut iambus aut pariambus. Im Originale sollten diese Verse des Serenus ein Beispiel des creticus versus sein; was Diomedes sagt, ist seiner Unwissenheit zuzuschreiben.

(45) Antibacchius versus huiusmodi est *Mariti beati paremus nepotes.* huius facilis partitio cum sciamus pedem ipsum constare ex brevi et duabus longis.

(46) Bacchiacum metrum est tale *Laetare bacchare praesente Frontone.* hoc mihi videtur magis ad prosam convenire („ἀνεπιτήδειον πρὸς μελοποιίαν“ Hephaest. p. 77). et sane multis pedibus in oratione utimur, licet stulti putent liberum a vinculis pedum sermonem prosae esse debere.

Proceleusmaticum. Molossicum.

Vgl. Mar. Vict. p. 130 Paeonicum metrum sive creticum . . . quidam ultimo loco posuerunt *proceleusmatico repudiato.* p. 133 Ambigitur super autoritate proceleusmatici . . . quia nec *molossicum,* quod constat

e tribus longis propter nimiam similitudinem induci aut videri metrum potuit cf. ib. p. 134, Z. 2.

(42) Proceleusmaticum metrum est quale fecit Serenus *Animula miserula properiter abiit.* hoc constat ex proceleusmatico pede qui est ex quattuor brevibus. in imo recipit trisyllabum pedem insertum quem quia de ultima syllaba id varie observandum est quod super dictum est.

(43) Molossicum metrum mihi durissimum videtur. huius exemplum dat Caesius Bassus tale *Romani victores Germanis devictis.* omnes longae sunt, quia molossus constat ex tribus longis. hunc sane versum simillimum puto illi hexametro qui spondiacus dicitur, nam et hic similiter duodecim syllabas longas habet. Vgl. Mar. Vict. p. 133 fin.

Endlich findet sich bei Diomedes gemeinsam mit den meisten übrigen auch noch der *versus reciprocus* (59). Er muss wohl am Schlusse des Ganzen gestanden haben.

Es ist hier zunächst darauf hinzuweisen, dass es neben dieser Darstellung des Diomedes noch eine ganz ähnliche des Flavius Sosipater Charisius gegeben haben muss. Denn was wir bei Diomedes über das *bacchiacum* und über den *octonarius* (46. 42) lesen, wird von Rufin. p. 396 als ein Satz des Fl. Sosipater Charisius *de numeris* citirt. Die völlig wörtliche Uebereinstimmung findet sich auch anderweitig zwischen diesen beiden Grammatikern. — Diomedes selber hat wenig Beruf, um als Metriker aufzutreten, denn seine Unkenntnis der Metrik übersteigt alles Maass. Ausser dem, was er misverständlich § 64 über die cretischen Verse des Serenus *Pusioni meo Septuennis cadens* sagt, machen wir auf seine Behauptung über den tragischen Tetrameter § 8 und seine Unkenntnis des *Glyconeum* § 23 aufmerksam. Im übrigen hält er im Einzelnen sich treu an das Original. Dies zeigt sich besonders im Gebrauche der Ausdrücke *bacchius* (⏑ – –) und *antibacchius* oder *palimbacchius* (– – ⏑). In den Partieen, welche den παραγωγά vorausgehen, ist stets der umgekehrte Gebrauch angewandt. Er wird bei seiner Darstellung der Metrik nicht mehr als blosse Abschreiberdienste gethan haben und hätte hier sicher besser gehandelt, die Ordnung seines Originals beizubehalten, statt fast Alles aus seiner Ordnung zu bringen. Oder folgt er auch in dieser verkehrten Reihenfolge bereits einem anderen Epitomator des Originals? Dass die von uns gegebene Restitution der genuienen Ordnung im Ganzen und Grossen (denn auf das Einzelne kann es hier

selbstverständlich nur wenig ankommen) die richtige ist, dürfen wir wohl als sicher annehmen; denn jede andere Anordnung, die man etwa versuchen mag, wird sich als unzureichend herausstellen.

Diese Ordnung festgehalten, müssen wir sagen, dass uns die *παραγωγά* bei Diomedes eine weit genauere Einsicht in die Weise des Originals geben als alle übrigen auf dieselbe Quelle zurückgehenden Darstellungen. Alle übrigen finden in dem, was Diomedes excerpirt, ihren Vereinigungspunct. Wo Marius Victorinus etwas überliefert, wozu weder Terentianus Maurus, noch Atilius Fortunatianus die Parallele gibt, da finden wir sie in unserer Darstellung des Diomedes. Was Atilius Fortunatianus vor den übrigen voraus hat, ist ebenfalls hier enthalten. Insbesondere bemerkenswerth ist dies in Betreff des *proceleusmaticum metrum*. Es kann nach den Excerpten des Diomedes kein Zweifel sein, dass das Original in einem Anhange solche Metra enthielt, welche sich nicht als *derivata* des *herous* oder *trimeter iambicus* fassen liessen, nämlich die auch von Hephaestion cap. 13 aufgezählten 3 *εἴδη* des *παιωνικὸν γένος*, *creticum*, *antibacchiacum* und *bacchiacum* und das *proceleusmaticum*, über welches letztere man die von uns S. 84 herbeigezogenen Stellen des Marius Victorinus vergleichen möge; aus ihnen wird auch erhellen, wie hier das *molossicum* in dem Kreise der Metra erscheint. Das eigentliche *paeonicum* (*paeones primi*) wird von Diomedes nicht aufgeführt; wir sehen aus Victorinus p. 181, dass es aus dem *heroum* als ein „*detractione derivatum*“ angesehen wurde und zunächst neben den Anapästen seine Stelle hatte. In diesem Anhange der nicht derivirten Metra fand dann auch noch Platz, was sonst von den Versen Bemerkenswerthes zu sagen erschien, die *versus reciproci* (Diom., Vict., Servius), vermuthlich auch die allein von Servius angeführten *echoici*, *rhopalici* u. dgl., von denen dasselbe gelten muss, was das Excerpt des Diomedes von den *reciproci* sagt § 59: *invenerunt otia curiosa*.

§ 6.
Cäsius Bassus. Varro.

Wir kennen drei Systeme der *μέτρα πρωτότυπα*. Sie werden sämtlich von Mar. Vict. p. 69 aufgeführt. Das e i n e wird von

Victor. an erster Stelle genannt, es enthält das *dactylicum, iambicum, trochaicum, anapaesticum, paeonicum, proceleusmaticum, ionicum ἀπὸ μείζονος, ionicum ἀπ' ἐλάσσονος, choriambicum.* Hier fehlt das *antispasticum.* Das zweite ist das System des Hephästion und Heliodor, es ist dadurch characterisirt, dass das *antispasticum* die Stellung eines πρωτότυπον hat. Das dritte System nimmt ebenfalls das *antispasticum* auf, ausserdem aber auch das *proceleusmaticum*, welches Hephästion und vermuthlich auch Heliodor unter dem *anapaesticum* behandelt („*namque is anapaestico plerumque subditus caret autoritate*“ sagt Victorin. a. a. O. bei Gelegenheit des zweiten Systems), und zwar räumt es dem *proceleusmaticum* die zehnte und letzte Stelle ein, „*nonnulli eum in specie decima recipiunt*“, Vict. Wir wissen aus einer andern Stelle des Victor. p. 133, dass zu diesen *nonnulli* Philoxenus gehört. Nach Plotius p. 247 gibt es ein System von 11 πρωτότυπα, indem nämlich ausser dem *proceleusmaticum* auch ein *spondaicum* statuirt wird. Was hier Plotius im Sinne hat, ist augenscheinlich nichts anderes als was Mar. Victor. p. 133 von dem Systeme des Philoxenus sagt: *Quidam tamen decimam huic speciem post novem prototypa impertiendam esse, e quibus est et Philoxenus, ex eo putaverunt quod Laconicum longis constantem quindecim huic prope contrarium respondere posse conspicerent, quod tamen non ex omnibus molossicis connectitur. . . . Satius tamen est adnecti eum copularique comico anapaestico.*

Das System der Metra, welches den Darstellungen der *derivata* zu Grunde liegt, ist nicht das dritte (philoxenische), auch nicht das zweite (heliodorische und hephästionische), sondern vielmehr das erste der drei von Marius Victorinus aufgeführten Systeme. Was von Hephästion antispastisch gemessen wird, ist hier anderen metrischen Kategorieen zugewiesen, die antispastische Messung ist unbekannt. Um so mehr aber stellt sich die Identität mit dem ersten Systeme des Victorinus als unabweisbar heraus, weil nicht bloss Atilius, sondern auch Diomedes das *proceleusmaticum* in der Zahl der Metra anerkennen. Was das *molossicum* des Diomedes anbetrifft, so hat dies bereits in dem Obigen seine Erledigung gefunden.

Was in der metrischen Theorie der Alten den neueren Forschern am meisten misfallen hat, das ist ihre antispastische Mes-

sung. Gerade sie ist der hauptsächlichste Grund, dass sich G. Hermann von ihr abwendet. In der That kann die antispastische Messung nicht auf alter rhythmischer Tradition beruhen, sie muss geradezu eine That der Reflexion späterer Grammatiker sein.

Treffen wir nun bei den Metrikern ausser dem vulgären Systeme des Hephästion u. s. w. noch ein anderes System an, welchem die antispastische Messung unbekannt ist, so werden wir nicht umhin können, diesem einen älteren Ursprung zuzuschreiben. Es wird dies durch eine andere Thatsache durchaus nothwendig. Die sämtlichen Darstellungen der *metra derivata* nämlich — die einzigen Quellen, welche jenes System überliefern — zeigen nämlich auch in den Termini der πόδες eine grössere Ursprünglichkeit. Wo Diomedes, Marius Victorinus, Servius, Pseudo-Atilius die *derivata* darstellen, da gebrauchen sie ebenso wie Terentianus Maurus, Atilius Fortunatianus und Censorinus den Namen βακχεῖος von dem πούς – – ⏑, den Namen ἀντιβάκχειος oder παλιμβάκχειος von dem πούς ⏑ – –, während sie in denjenigen Abschnitten, wo sie aus anderen Quellen das die Antispasten umfassende System darstellen, in Uebereinstimmung mit Hephästion den Namen βακχεῖος von dem πούς ⏑ – –, παλιμβάκχειος von dem πούς – – ⏑ gebrauchen. Die Ausführung S. 27. 28 wird überzeugend dargethan haben, dass jene zuerst angegebene, dem hephästioneischen Gebrauche entgegengesetzte Bedeutung die älteste und ursprünglichste ist. Wir können dafür auch als einen wichtigen äusseren Beweis noch dies geltend machen, dass in dem frühesten Verzeichnisse der πόδες, welches wir besitzen, nämlich dem des Dionysius von Halikarnass, das Wort βακχεῖος den πούς – – ⏑, ὑποβάκχειος ⏑ – – bezeichnet. Die hephästioneische Bedeutung, welche nothwendig die spätere ist, zeigt sich zuerst bei Fabius Quintilian. Auch noch in einem anderen Puncte verräth das Original, aus welchem die Darstellungen der *derivata* fliessen, ein höheres Alter. Es ist nämlich auch das Wort χορεῖος noch völlig identisch mit τροχαῖος gebraucht (wie bei Aristoxenus), beide Wörter wechseln vielfach mit einander, statt *trochaicus septenarius* heisst es bei Pseudo-Censor. p. 406 geradezu *choriacus*. Niemals geschieht dies bei jenen Metrikern an solchen Stellen, in denen

sie das die Antispasten umfassende System des Heliodor oder Hephästion darstellen (hier ist *χορεῖος* vielmehr mit *τρίβραχυς* identisch).

Das Original, auf welches die Darstellungen der *metra derivata* schliesslich zurückgehen, repräsentirt also eine frühere Zeit als die Schriften Hephästions und Heliodors, eine Zeit, in welcher die Metriker noch nicht die antispastische Messung eingeführt hatten und das Wort *βακχεῖος* und *ἀντιβάκχειος* (*παλιμβάκχειος*, *ὑποβάκχειος*) noch im älteren Sinne gebrauchten. In dieser Zeit muss irgend ein lateinischer Metriker, und zwar mit Zugrundelegung eines griechischen Werkes *περὶ μέτρων*, jene höchst eigenthümliche Darstellung der Metra gegeben haben, in welcher alle Metra mit Ausnahme der *Cretica*, *Bacchiaca*, *Proceleusmatica* als Derivationen aus dem dactylischen Hexameter und dem iambischen Trimeter aufgefasst wurden. Dass derselbe vor Fabius Quintilian gelebt haben müsse, muss man deshalb annehmen, weil bereits Quintilian, wie gesagt, die Worte *bacchius* und *palimbacchius* im späteren Sinne gebraucht.

Vor dieser Zeit lebt nun allerdings ein lateinischer Metriker, welcher nicht nur nachweislich jenes Verfahren der Derivation anwendet, sondern geradezu in den uns vorliegenden Schriften vielfach als Quelle citirt wird. Es ist Cäsius Bassus zur Zeit des Nero. Terentianus Maurus v. 2369 sagt von ihm: *autore tanto credo me tutum fore*, nachdem er v. 2358 eine Anzahl von *exempla* angeführt hat, *quae locasse Caesium libro notavi quem dedit metris super*. Aus dem Trimeter

beatus ille qui procul negotiis

hat Cäsius Bassus, wie Terentianus sagt, durch die anlautenden Erweiterungen – ⏑ –, ⏖ ⏑ –, – ⏑ ⏑⏑, ⏖ ⏑ ⏖ folgende Formen des trochäischen Tetrameters derivirt:

Socrates | *beatus ille qui procul negotiis*
Diogenes | *beatus ille qui procul negotiis*
Demophile | *beatus ille qui procul negotiis*
Quod agis, age | *beatus ille qui procul negotiis.*

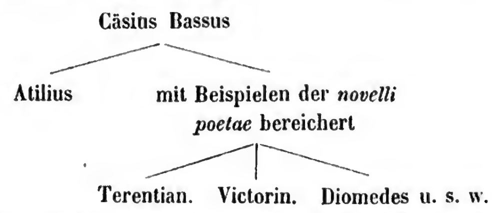
Denselben Mustervers *beatus ille* etc. gebraucht Mar. Vict. p. 188 zur Derivation des *dimeter iambicus: Beatus ille qui procul*, Atil. Fort. p. 330 *beatus ille non ebur neque aureum;* das von Cäsius für den trochäischen Tetrameter angewandte *Socrates* gebraucht

Diomedes p. 487 für die Derivation des trochäischen Skazon *Socrates ligare guttur pendulo cavum vinclo*, sowie für die Derivation des sog. *trochaicus colobus: Socrates trahuntque siccas machinae carinas.* Wir sehen hier deutlich die Hand des Cäsius Bassus, ohne dass er an diesen Stellen als Quelle genannt ist. — Ein anderes Citat aus Cäsius Bassus gibt Rufin. p. 379: *Bassus ad Neronem de iambico sic dicit „Iambicus autem cum pedes etiam dactylici generis assumat, desinit iambicus videri, nisi percussione ita moderaveris, ut cum pedem supplodis iambicum ferias. ideoque illa loca percussionis non recipiunt alium quam iambum et ei parem tribrachum aut si alterius exhibuerint metri speciem. Quod dico exemplo faciam illustrius. est in Eunucho Terenti statim in prima pagina hic versus trimetrus Exclusit, revocat, redeam? non si me obsecret. hunc incipe ferire, videberis heroum habere inter manus; ad summam paucis syllabis in postremo mutatis, totus erit herous Exclusit, revocat, redeam? non si mea fiat. Ponam dubium secundo loco pedem, propius accedam Heros Atrides caelitum testor fidem.*" Auf diese Stelle geht sichtlich zurück, was Terentianus v. 2249—2262 berichtet; „*Terentianus paene totum expressit*" sagt Lachmann Terent. praef. p. XVII. Cäsius Bassus gebraucht an dieser Stelle die Form *trimetrus*. Dies ist nach Maximus Vict. de carm. heroico c. 5 überhaupt eine Eigenthümlichkeit desselben: „*Caesius Bassus vir doctus atque eruditus in libro de metris iambicus trimetrus ait.* Auch weist hierbei Lachmann auf das häufige Vorkommen der Form *trimetrus* bei Terent. Maur. hin. Ebenso ist es mit den übrigen Metrikern, die hierher gehören. Auch die masculine Form *octonarius*, *septenarius*, *senarius quadratus*, die ebenfalls in unseren Quellen häufig ist, muss hiermit zusammengestellt werden.

Wir sind aber mit den Daten für die Zurückführung der in Rede stehenden Darstellungen der *metra derivata* auf Cäsius Bassus noch nicht am Ende. Er wird auch von Diomedes § 43 citirt: *Molossicum metrum mihi durissimum videtur. huius exemplum dat Caesius Bassus tale Romani victores Germanis devictis.* Wir lernen hieraus den Umfang dessen kennen, was in unseren späteren Quellen auf Cäsius Bassus zurückgeht, nämlich auch die Darstellung derjenigen Metra, welche als Anhang der *derivata* hinzugefügt sind (S. 84).

Indess kann nicht Alles aus Cäsius Bassus entlehnt sein. Wir müssen nothwendig eine Ueberarbeitung seines *liber de metris* durch einen späteren Metriker annehmen, welcher die von ihm aus den Griechen und früheren römischen Dichtern gegebenen Beispiele durch die späteren römischen Dichter ergänzt.*) Es sind dies namentlich Petronius Arbiter und Septimius Serenus. Die Darstellung des Terentianus Maurus für sich betrachtet könnte zu dem Glauben führen, dass Terentianus selber es sei, welcher die Beispiele aus Petronius und Serenus aus eigener Lectüre hinzufügt. Aber diesen Gedanken wird man alsbald aufgeben, so wie man, um von Marius Victorinus zu schweigen, auf die offenbar aus derselben Quelle fliessende Darstellung des Diomedes eingeht. Terent. Maurus bringt zum *dimeter iambicus* v. 2493 folgende Verse des „*Arbiter disertus*" *Memphites puellae* | *Sacris deum paratae.* | *Tinctus colore noctis* | *Manu puer loquaci.* Diomed. § 65 sagt: *et illud hinc est comma, quod Arbiter fecit tale: Anus recocta vino* | *Trementibus labellis.* Alle diese Verse des Petronius müssen im Originale gestanden haben, die beiden aus ihnen schöpfenden Metriker haben nicht dieselben ausgewählt.

Noch klarer ist dies für Serenus. Terentianus Maurus citirt ihn 3 mal, Diomedes dagegen 10 mal. — Es ist nun aber unter den Darstellungen der *derivata* Eine vorhanden, welche die Beispiele des Serenus noch nicht kennt, nämlich die des ächten Atilius Fortunatianus. Wir haben dies S. 75 nachgewiesen. Wahrscheinlich geht sie daher nicht auf den mit den Beispielen späterer Dichter bereicherten und umgearbeiteten, sondern auf den ursprünglichen Cäsius Bassus zurück.



*) Die Beispiele aus Pomponius (und wahrscheinlich auch aus Seneca) gehören, wie aus der Darstellung des Terentianus deutlich hervorgeht, der älteren Quelle an.

Fragen wir, wer jener Umarbeiter und Bereicherer des Cäsius Bassus war, so werden wir natürlich darüber keine Auskunft erlangen können. Doch wird es nicht unstatthaft sein, dabei an Juba zu denken. Denn einerseits kennt Juba, worauf H. Keil aufmerksam gemacht hat, den Septimius Serenus, denn er benutzt im Fragmente bei Priscian p. 413 dessen Vers *Si qua flagella iugabis*, andererseits lässt sich nachweisen, dass Juba den Cäsius Bassus gekannt und benutzt hat.

Sowohl Atilius Fortunatianus p. 319, wie Terentianus Maurus v. 2845 u. 2882 erwähnen die bei Varro *de scenodidascalico* vorkommende Auffassung des phaläceischen Hendecasyllabus. Viel zahlreicher sind bei Diomedes die Citate aus Varro. Nach ihnen hat bereits Varro die Metra auf dem Wege der Derivation auf den *herous* und den *trimeter iambicus* zurückgeführt, den iambischen Octonarius durch einen anlautenden Diiambus § 52, den trochäischen Septenarius durch einen anlautenden Amphimacer § 51, den iambischen Dimeter catalect. durch *detractio* aus dem iambischen Trimeter § 65, der *trimeter herous ex superiore* ist nach Varro durch Archilochus um eine am Schlusse hinzugefügte Silbe (*omnipotente parente meo*) vermehrt worden § 53, ferner ist Varro bei dem *Archilocheum Ex litoribus properantes | navibus recedunt* auf Varro verwiesen § 54, aus Varro endlich ist § 40 eine Stelle über den Unterschied von *rhythmus* und *metrum* citirt. Es scheinen diese Stellen nicht aus ein und demselben Werke des Varro entlehnt zu sein, denn während die Stelle über den Phaläceus dem *scenodidasc.* angehört, ersehen wir aus dem varronischen Fragmente bei Rufin. p. 380, dass Varro über die *derivata* des *trimeter iambicus* im siebenten Buche *de lingua Latina* gehandelt hat: *Varro in eodem lib. VII de ling. Lat. ad Marcellum sic dicit „Aut in extremum senarium totidem semipedibus adiectis fiat comicus quadratus ut hic Heri aliquot adulescentuli coimus in Piraeo.“* Dieser Stelle muss vorausgegangen sein die bei Diomedes § 51 angeführte Ableitung des trochäischen Senars durch anderthalb im Anlaute des Trimeter hinzugefügte *pedes.* Offenbar aber stammen jene von Atilius, Terentianus und Diomedes angeführten varronischen Citate aus ihrer gemeinsamen Urquelle, nämlich dem Buche des Cäsius Bassus.

Die dem Hephästion so fremde Theorie der *metra derivata* ist also sehr alt, Cäsius Bassus hat darin schon einen Vorgänger an Varro. Man möchte annehmen, dass sie von Varro ausgegangen sei, aber dagegen scheinen die iambischen Termini: *μέτρα παραγωγά*, *ἀρχήγονα*, *κόμματα ἀρκτικά*, *τελικά*, *κοινὰ* zu sprechen. Auch ein älterer griechischer Metriker muss diese Darstellung gegeben haben; ihn legt Cäsius Bassus zu Grunde, indem er sich zugleich auf Varro beruft, der dieselbe Theorie angewandt hatte. Wir haben schon S. 69 bei Gelegenheit des Terentianus gefunden, dass das Original griechische Beispiele enthalten haben muss, zum Theil solche, welche bei Hephästion wiederkehren. Von den aus gleicher Quelle stammenden Darstellungen recurrirt vor allen Atilus auf die Griechen. Pseudo-Atilius p. 350 führt sogar ein griechisches Beispiel an *Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' ἀείδειν* (in einer Stelle, wo der *πούς* ⏑ – – als *palimbacchius* bezeichnet wird, die also ohne allen Zweifel auf das in Rede stehende Original, nämlich Cäsius Bassus, zurückzuführen ist). Bei Diomedes scheint sich § 40 in den Anapästen *Agite o pelagi cursores* | *cupidam in patriam portate* eine griechische Stelle, nämlich der Schlusschor der Odysseis des Kratinus fr. 15 Meineke *Σιγάν νυν ἅπας ἔχε σιγὰν* u. s. w., zu verrathen. Rechnen wir hierzu die sich auf die Theorie der *derivata* beziehenden griechischen Termini technici, welche uns die lateinischen Metriker überliefern, so werden wir wohl sicher die Existenz eines alten griechischen Buches *περὶ μέτρων* annehmen müssen, dessen Verfasser die Metra nach der Theorie der *ἀρχήγονα* und *παραγωγὰ* behandelt, die antispastische Messung noch nicht kennt, den Terminus *βακχεῖος* u. s. w. im Sinne des Dionysius von Halikarnass und den *χορεῖος* mit *τροχαῖος* identisch gebraucht. Auch der Ausdruck *κόλοβον* (*claudum*) für katalectisch ist diesem Metriker eigenthümlich. Aus ihm hat Varro geschöpft, was er über Metrik sagt, und später legt es Cäsius Bassus seinem *liber de metris* zu Grunde, indem er zugleich die lateinischen Dichter, insbesondere die ältesten Dichter (die Komiker, die Atellanendichter, Catull, Horaz, Mäcenas u. s. w. bis auf die bereits in seine Zeit fallenden Tragiker Pomponius Secundus und Seneca herbeizieht. Auch die alten Saturnier waren erörtert und mit zahlreichen Belegen aus Nävius und den

Inschriften, aber in gräcisirender Weise erörtert. Was wir von Atilius Fortun. besitzen, scheint unmittelbar auf dies Buch des Cäsius Bassus zurückzugehn. Im dritten Jahrhunderte wird es durch einen römischen Metriker umgearbeitet und mit Beispielen aus den *novelli poetae*, namentlich Petronius Arbiter und Serenus erweitert. Der letztere ist ein Dichter eigenthümlicher Art, fast ein metrischer Theoretiker, denn er scheint sich nach jedem Metrum in Dichtungen versucht zu haben. Aus diesem Buche nun stammt, was Terentianus Maurus, Diomedes, Marius Victorinus über die *derivata* berichten. Auch Pseudo-Atilius, Servius, Pseudo-Censorinus und Mallius Theodorus haben daraus geschöpft. Sie stellen uns trotz der späten Zeit, welcher sie angehören, ein früheres System der Metrik dar als Heliodor, Hephästion und Philoxenus.

Drittes Kapitel.

Das neue metrische System des Heliodor, Hephästion und Philoxenus.

---

§ 7.

Hephästion.

Die einzige auf uns gekommene Schrift aus der zahlreichen metrischen Litteratur der gelehrten Grammatiker ist das kleine Encheiridion Hephästions. Hephästion gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der Schlussepoche der alten grammatischen Erudition an, der Zeit der Antonine, vielleicht auch schon der hadrianischen Periode.*) Damals entfaltet sich das antike wissen-

---

*) Vgl. S. 40. Indess darf nicht unerwähnt bleiben, dass Suidas, dessen Artikel *Ἡφαιστίων* wir S. 38 ausgezogen haben, den *Ἡφαιστίων* zweimal als Vater des Grammatikers *Πτολεμαῖος Ἀλεξανδρεὺς* bezeichnet s. v. *Ἐπαφρόδιτος Χαιρωνεύς ... ἐν Ῥώμῃ διέτριψεν ἐπὶ*

schaftliche Leben kurz vor seinem Absterben zu dem schönsten Glanze. Der Epoche der Antonine gehören die grossen Forscher Ptolemäus und Galen an, die Grammatik ist auf's ehrenvollste durch den wackeren Herodian vertreten, und wie breit damals noch der Strom alter grammatischer Bildung floss, das zeigt sich selbst in dem geschmacklosen Werke des unermüdlichen Sammlers Athenäus. Die unmittelbar vorausgehende Generation muss sogar als ein Hauptglanzpunct der grammatischen Wissenschaft bezeichnet werden, denn damals lebt der geniale Grammatiker Apollonius — um anderer Zeitgenossen, wie des Nikanor u. s. w., nicht zu gedenken; auch die alte *μουσικὴ ἐπιστήμη* im Sinne des Aristoxenus hat unter Hadrian in dem fleissigen Musiker und Rhythmiker Dionysius einen eifrigen Repräsentanten aufzuweisen. Es erweckt kein ungünstiges Vorurtheil für Hephästion, dass er dieser Zeit angehört — zudem ist er Alexandriner wie die meisten Gelehrten dieser Zeit, wie Ptolemäus, Apollonius, Herodian, Nikanor, Polion, Ptolemäus Chennos, und ist also aus dem ei-

---

Νέρωνος καὶ μέχρι Νέρβα καθ' ὃν χρόνον καὶ Πτολεμαῖος ὁ Ἡφαιστίωνος ἦν καὶ ἄλλοι συχνοὶ τῶν ὀνομαστῶν ἐν παιδείᾳ und s. v. *Πτολεμαῖος Ἀλεξανδρεὺς γραμματικὸς ὁ τοῦ Ἡφαιστίωνος γεγονὼς ἐπί τε Τραϊανοῦ καὶ Ἀδριανοῦ τῶν αὐτροκατόρων προσαγορευθεὶς ὁ Χέννος.* Ptolemäus Chennos wird hier das eine Mal mit dem von Nero bis Nerva lebenden Epaphroditus gleichzeitig gesetzt, das andere Mal in die Epoche Trajans und Hadrians, was sich wohl mit einander vereinigen lässt. Der Vater Hephästion müsste hiernach in die Zeit des Claudius und Nero oder noch früher fallen. Wir wissen nun aber von diesem Hephästion nichts weiter, was er mit dem Metriker gemein hätte, als dass er vermuthlich, wie der Sohn, ein Alexandriner ist. Nicht einmal dies steht fest, dass er ein Grammatiker ist, was wir doch von dem Lehrer des Verus annehmen müssen. Der ältere Hephästion kann der Grossvater des Metrikers sein, der alsdann ein Sohn des in neuerer Zeit durch eine ihm aufgedrungene Fälschung gewissermassen wieder berühmt gewordenen Ptolemäus Chennos sein würde. In der versificirten Paraphrase des Encheiridions, welches Ttzetzes veranstaltet hat, heisst es p. 316 (Cram. Anecd. Oxon. III) *Ὁ Κελλέρου δὲ υἱὸς ἐν μέτροις Ἡφαιστίων.* Beruht dies, wie es scheint, auf einer älteren Notiz, so wird man wohl *Κελέρος* lesen müssen, d. i. *Celeris,* der Beiname von Hephästions Vater muss also die Bedeutung von *celer* gehabt haben. Hat das Wort *Χέννος* oder die ihm zu Grunde liegende ägyptisch-koptische Form diese Bedeutung? Die Aegyptologen werden es entscheiden können.

gentlichen Mittelpuncte der wissenschaftlichen Erudition hervorgegangen. Sein kleines Encheiridion macht nun auch durchaus den Eindruck einer tüchtigen grammatischen Erudition und hat in seiner Pünctlichkeit und kurzen Einfachheit, durch die es sich von der breiten Geschwätzigkeit eines Terentianus Maurus und Marius Victorinus, sowie von der gedankenlosen Inconsequenz eines Aristides himmelweit unterscheidet, ein gewissermassen klassisches Gepräge. Mit einem Worte, es ist ein schönes Denkmal der grammatischen Schriftstellerei der Alten. Man wird sich nun aber von der eigentlichen Bedeutung und Stellung dieses Büchleins stets eine falsche Vorstellung machen, wenn man die aus einem hephästioneischen Scholion von Rossbach hervorgezogene äusserst wichtige und interessante Thatsache unberücksichtigt lässt, dass es eine durchaus compendiarische *ἐπιτομή* ist, die Hephästion selber aus seinen früher geschriebenen sehr umfangreichen metrischen Werken gemacht hat. Ausser den von Suidas angeführten grammatischen Schriften des Hephästion („*περὶ τῶν ἐν ποιήμασι ταραχῶν, κωμικῶν ἀπορημάτων λύσεις, τραγικῶν λύσεων καὶ ἄλλα πλεῖστα*") erhalten wir nämlich aus jenem Scholion folgende Kunde von Hephästions metrischer Schriftstellerei:

1) Er schrieb zuerst ein grosses Werk *περὶ μέτρων* in 48 Büchern.

2) Dieses verkürzte er zu einem ebenfalls noch sehr umfassenden Werke von 11 Büchern.

3) Hieraus machte er wieder eine Epitome von 3 Büchern.

4) Endlich verkürzte er dasselbe noch weiter zu dem Einen Buche unseres Encheiridions.

In der Saibantianischen Handschrift, der einzigen, in welcher jenes Scholion zu finden ist, lesen wir nämlich: *Ἐπιγέγραπται δὲ τὸ παρὸν σύγγραμμα ἐγχειρίδιον .... παρὰ τὸ μικρὸν εἶναι πάνυ, ἐπιτομὴν γὰρ ποιεῖται τῶν ἐν πλάτει αὐτῷ λεγομένων· καὶ ὡς φησὶν ἡ συνήθεια παρὰ τὸ ἐν χερσὶν ἔχειν· οὕτω γὰρ καὶ ὁ Ἡλιόδωρος ποιήσας καὶ αὐτὸς ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων φησὶν ἀρχόμενος „τοῖς βουλομένοις ἐν χερσὶν ἔχειν τὰ κεφαλαιωδέστατα τῆς μετρικῆς θεωρίας" καὶ τὰ ἑξῆς. ἰστέον δὲ ὅτι [οὗτος ὁ Ἡλιόδωρος] πρῶτον ἐποίησε περὶ μέτρων μη βιβλία· εἶθ' ὕστερον ἐπέτεμεν αὐτὰ εἰς ἕνδεκα· εἶτα πάλιν εἰς τρία· εἶτα πλέον εἰς ἓν τούτου τοῦ ἐγχειριδίου* (lib. *τοῦτο τὸ ἐγχειρίδιον*). *παρὰ τὸ μικρὸν οὖν αὐτὸ εἶναι καὶ ἐν*

ταῖς χερσὶν εὐχερῶς φέρεσθαι ἐπιγέγραπται ἐγχειρίδιον. Dem Wortlaute der handschriftlichen Ueberlieferung nach ist durch das hier eingeklammerte οὗτος ὁ Ἡλιόδωρος der Metriker Heliodor als der Verfasser jener weitschichtigen metrischen Litteratur bezeichnet. Aber schon der Schluss der mit ἰστέον anfangenden Partie „παρὰ τὸ μικρὸν οὖν αὐτὸ εἶναι καὶ ἐν ταῖς χερσὶν εὐχερῶς φέρεσθαι ἐπιγέγραπται ἐγχειρίδιον, womit auf den ersten Satz ἐπιγέγραπται τὸ παρὸν σύγγραμμα ἐγχειρίδιον ... παρὰ τὸ μικρὸν εἶναι ... καὶ παρὰ τὸ ἐν χερσὶν ἔχειν zurückgegangen wird, zeigt, dass hier von den Werken des Hephästion die Rede sein muss; οὗτος ὁ Ἡλιόδωρος ist ein misverstandener Zusatz eines Abschreibers, der das Folgende auf den Metriker beziehen zu müssen glaubte, dessen Encheiridion in dem Zwischensatze als Parallele angeführt war. Dass diese sich gleich nach dem ersten etwas genaueren Lesen der Scholienstelle aufdrängende Ansicht die richtige ist, hat Rossbach durch die Herbeiziehung der übrigen Scholien des Cod. Saibantianus zur vollsten Evidenz erhoben, denn es kommt häufig genug vor, dass diese Scholien auf die ausführlicheren Werke des Hephästion, speciell auf das hier genannte hephästioneische Werk von 11 Büchern recurriren. Ohnehin sagt ja auch der erste Theil des mitgetheilten Scholion ganz ausdrücklich von unserem hephästioneischen Encheiridion: ἐπιτομὴν γὰρ ποιεῖται τῶν ἐν πλάτει αὐτῷ λεγομένων. In derselben Weise heisst es in dem Saibant. Scholion zum Anfange des hephästioneischen Capitels περὶ παιωνικοῦ: „ἡμιόλιον δέ ἐστιν ὥς ἐν τοῖς κατὰ πλάτος εἰρημένοις αὐτοῦ ἕνδεκα βιβλίοις φησὶ τὸ ἐξ ἑνὸς ἡμίσεως ποδὸς συγκείμενον“; der Zusatz ἕνδεκα βιβλίοις zeigt deutlich, dass die in der zuvor angeführten Stelle genannten ἕνδεκα βιβλία dem Hephästion, nicht dem Heliodor angehören. In einer anderen Stelle (Scholien zum Ende des Capitels περὶ ἰαμβικοῦ) bedient sich der Scholiast des Ausdrucks: ἐν δὲ τῇ κατὰ πλάτος αὐτοῦ πραγματείᾳ, woraus wir für die ausführlicheren metrischen Werke den Namen πραγματεία, der wohl erst im Gegensatze zu dem kleineren ἐγχειρίδιον in Aufnahme gekommen sein mochte, kennen lernen. Es ist ferner darauf aufmerksam zu machen, dass nicht nur die uns erhaltene, aus Einem Buche bestehende Schrift, sondern auch die aus 3 Büchern bestehende ἐπιτομή den Namen ἐγχειρίδιον geführt zu

haben scheint; denn so erklärt sich, dass Suidas dem Hephästion „ἐγχειρίδια“, nicht ein ἐγχειρίδιον, wie man gegen die Handschriften geändert hat, zuschreibt.

Hephästion beruft sich in unserem Encheiridion auf einen von ihm gegen Heliodor ausgesprochenen Satz, den wir in unserem Encheiridion nicht finden; ebenso verhält es sich mit einem Vorwurfe, welchen Hephästion nach Angabe des Longin gegen Heliodor erhoben hat. Man nahm deshalb früher an, dass unser Encheiridion nicht vollständig auf uns gekommen sei und dass namentlich der Anfang desselben nicht erhalten sei. Aber Longin sagt ausdrücklich, dass die Worte, mit denen unser Text beginnt, der Anfang der Schrift seien, und auch sonst zeigt sich nirgends eine Lücke, in welcher jene Polemik gegen Heliodor gestanden haben könne. Es kann keine Frage sein, dass wir dabei an die ausführlicheren Schriften des Hephästion zu denken haben.

Schon die vor-aristoxenischen „ῥυθμικοὶ“ legten nach S. 8 zuerst die Theorie der στοιχεῖα und συλλαβαὶ dar, und dann erst gingen sie auf die ῥυθμοὶ ein. Diese Methode sehen wir nun auch die μετρικοὶ befolgen. In einem *ersten, einleitenden Abschnitte* behandeln sie die Natur der Sprachlaute, die langen und kurzen Vocale und die Consonanten und die aus der Verbindung der στοιχεῖα hervorgehenden Silben. Es erklärt sich aus der oben angegebenen geschichtlichen Entstehung und Bedeutung des hephästioneischen Encheiridions, dass es diesen Abschnitt sehr aphoristisch behandelt. Von der Natur der στοιχεῖα ist gar keine Rede, der Begriff der φωνήεντα βραχέα (ε, ο), βραχυνόμενα (ᾰ, ῐ, ῠ), μακρὰ (η, ω), μηκυνόμενα (ᾱ, ῑ, ῡ) wird ohne weiteres vorausgesetzt; Hephästion beginnt sofort mit dem, was eine συλλαβὴ βραχεῖα, μακρά, κοινὴ sei, ohne auch nur eine Definition der συλλαβὴ zu geben (vgl. schol. zu cap. 1). Darauf folgt dann im 2. Capitel die Darstellung der Synizese. Zum Selbststudium kann das Buch nicht bestimmt sein, es ist kein Lehrbuch, sondern eben ein ἐγχειρίδιον, welches der Schüler in den Vorlesungen über Metrik zur Hand haben soll, sich selber und dem διδάσκαλος zur Erleichterung des Unterrichts. Es ist reich an Beispielen, aber gänzlich arm an allgemeinen Kategorieen und Grundsätzen. Dies zeigt sich nun noch weiter in den

folgenden Abschnitten, in denen manches aus dem Zusammenhange des Buches selber nicht verständlich wird und auch für viele neuere Forscher, welche nicht die gesammte übrige metrische Litteratur der Alten hinzugezogen haben (Bentley und G. Hermann nicht ausgeschlossen), unverständlich geblieben ist.

Auf den Abschnitt von den Silben folgt der Abschnitt von den Tacten (*περὶ ποδῶν*) in der Form einer die *δισύλλαβοι*, *τρισύλλαβοι* und *τετρασύλλαβοι*, je nach dem Zeitumfange sondernden Tabelle. Von einer Definition des *πούς*, von *ἄρσις* und *θέσις* ist keine Rede; ebenso wenig ist gesagt, was die späterhin häufig gebrauchten Ausdrücke *διποδία*, *συζυγία*, *βάσις* bedeuten.

Der dritte Abschnitt ist der umfassendste, er handelt von den Metren (*περὶ μέτρων*). Zuerst ist vom Ausgange des Metrums die Rede (cap. 4 *περὶ ἀποθέσεως μέτρων*): Akatalexis, Katalexis, Brachykatalexis, Hyperkatalexis, von der schliessenden *συλλαβὴ ἀδιάφορος* und von dem vollen Wortende des Metrums. Eine Definition des Metrums fehlt. Die Folge davon war, dass erst Böckh den Begriff von *μέτρον* im Sinne Hephästions und der alten Metriker — es ist in der That einer der wichtigsten Fundamentalbegriffe — wieder aufgefunden hat. Die Alten verstehen darunter eine solche Gruppe von Tacten, die in der *λέξις*, d. h. dem sprachlichen Ausdrucke durch die Silben bis zum Schlusse (genannt Apothesis) eine continuirliche Einheit darstellen; erst in der Apothesis ist jede *συλλαβὴ* eine *ἀδιάφορος* und, wie man hinzufügen muss, jede Art von Hiatus gestattet, und überall muss diese Apothesis zugleich eine *τελεία λέξις* sein, d. h. es darf hier keine Wortbrechung stattfinden. Hephästion macht im Fortgange seines Buches noch einen Unterschied zwischen *μέτρον* und *ὑπέρμετρον*, deren Definition hier ebenfalls nicht gegeben ist. Nur dann heissen nach ihm die continuirlichen Tactgruppen „*μέτρα*", wenn sie den Umfang des anapästischen Tetrametrons nicht überschreiten; sind sie grösser, dann heissen sie „*ὑπέρμετρα*".

Die Capitel 5 — 16 enthalten die specielle Lehre von den *μέτρα*. G. Hermann legt die hier befolgten Kategorieen seinem metrischen Systeme zu Grunde, aber er hat sie nachweislich nicht richtig verstanden. Der Grund davon liegt darin, dass es

7*



Hephästion dem Zwecke seines Buches gemäss an einer Uebersicht dieser Kategorieen fehlen lässt. Doch mangelt es nicht an Fingerzeigen zur Restauration dieser Kategorieen. Ein solcher ist am Ende des Capitels *περὶ τοῦ παιωνικοῦ* gegeben. Hier heisst es (p. 82): *Τοσαῦτα περὶ τῶν ἐννέα τῶν μονοειδῶν καὶ ὁμοιοειδῶν μέτρων*, womit die neun Capitel 5—13 bezeichnet sind. Das Wort *μέτρον* ist hier in einer allgemeineren und seltener vorkommenden Bedeutung gebraucht als die oben angegebenen, welche sonst in unserem Encheiridion ausschliesslich befolgt wird; in diesem allgemeineren, nicht streng technischen Sinne bezeichnet man z. B. alle iambischen Verse oder *μέτρα* als ein einheitliches *μέτρον ἰαμβικὸν* und Hephästion redet hiernach von *ἐννεά μέτρα*. Es ist dies dasselbe, was von anderen Metrikern als die *ἐννέα πρωτότυπα μέτρα* bezeichnet wird; vielleicht darf man sogar annehmen, dass auch in unserer Stelle das Wort *πρωτοτύπων* ursprünglich gestanden hat. Wir gewinnen hiermit die Kategorie der

Μέτρα μονοειδῆ und *ὁμοιοειδῆ* (c. 5—13),

nämlich: 1) das *ἰαμβικόν* (c. 5); 2) das *τροχαϊκόν* (c. 6), 3) das *δακτυλικόν* (c. 7), 4) das *ἀναπαιστικόν* (c. 8), 5) das *χοριαμβικόν* (c. 9), 6) das *ἀντισπαστικόν* (c. 10), 7) das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* (c. 11), 8) das *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* (c. 12), 9) das *παιωνικόν* (c. 13). Nun aber kann ein solches *μέτρον*, wie wir aus jener Stelle lernen, entweder ein *μονοειδὲς* oder ein *ὁμοιοειδὲς* sein. Auf diesen Unterschied bezieht sich die von Hephästion an den Anfang vieler der eben genannten Capitel hingestellte Alternative: *συνθίτεται μὲν καὶ καθαρόν, συνθίτεται δὲ καὶ ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικὰς* oder *πρὸς τὰς τροχαϊκάς*. Bei *ἰαμβικὰς* oder *τροχαϊκὰς* ist, wie der Zusammenhang zeigt, *διποδίας* oder *συζυγίας* oder *βάσεις* zu ergänzen, denn das Alles ist bei Hephästion gleichbedeutend. Ist ein Metron „*καθαρόν*“, d. h. ist es aus gleichen *πόδες* zusammengesetzt, dann heisst es *μονοειδές*; ist es in der in jenen Capiteln angegebenen Weise mit iambischen oder trochäischen Dipodieen gemischt, so heisst es *ὁμοιοειδές*, z. B.

δακτυλικόν: – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑
ἀναπαιστικόν: ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –, ⏑ –, ⏑
χοριαμβικόν: – ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –

ἀντισπαστικόν: ⏑ – – ⏑, ⏑ – ⏑ –
ἰων. ἀ. μείζον.: – – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑
ἰων. ἀ. ἐλάσσ.: ⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑

Dactylische und ionische Metra werden mit Trochäen, anapästische, choriambische und antispastische Metra mit Iamben gemischt und sind als solche *μέτρα ὁμοιοειδῆ*.

Es gibt nun aber noch eine andere Art der Mischung. Denn nach der Auffassung Hephästions können Choriamben nicht bloss mit einem Diiambus, sondern auch umgekehrt mit einem vorausgehenden Ditrochäus, und ferner Ionici nicht bloss mit dem Ditrochäus, sondern auch umgekehrt mit einem vorausgehenden Diiambus gemischt sein. Diese Art der Mischung wird von Hephästion in dem folgenden Capitel (c. 14) besprochen, sie heisst die *κατ' ἀντιπάθειαν μῖξις*. Für die vorhergenannte Art der Mischung entnehmen wir aus anderen Quellen den Namen *κατὰ συμπάθειαν μῖξις*; er kommt bei Hephästion nicht vor, liegt aber augenscheinlich dem Terminus *μέτρα ὁμοιοειδῆ* zu Grunde. So erhalten wir die Kategorie der

Μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, kürzer *μέτρα ἀντιπαθῆ* (c. 14).

Den auf diese Weise gemischten Metren wird die Silbe „*ἐπι*“ vorgesetzt: *ἐπιχοριαμβικόν* – ⏑ – ⏓, – ⏑ ⏑ –
ἐπιωνικ. ἀ. μειζ. ⏓ – ⏑ –, – – ⏑ ⏑, –
ἐπιωνικ. ἀ. ἐλάσσ. ⏓ – ⏑ –, ⏑ ⏑ – –

Verbinden wir diese Kategorie mit den *μονοειδῆ* und *ὁμοιοειδῆ*, so ergibt sich folgendes System:

Καθαρὰ oder *μονοειδῆ*.
Μικτὰ { *κατὰ συμπάθειαν* oder *ὁμοιοειδῆ*
Μικτὰ { *κατ' ἀντιπάθειαν* oder *ἀντιπαθῆ*.

Wir hätten erwarten sollen, dass Hephästion die *καθαρὰ* oder *μονοειδῆ* als eine besondere Bildungsklasse für sich behandelte. Er hat dies nicht gethan, sondern sie für jedes *πρωτότυπον* mit den *κατὰ συμπάθειαν μικτὰ* oder *ὁμοιοειδῆ* verbunden.

Jeder Vers oder jedes Metron und Hypermetron der bisher genannten Kategorieen ist so beschaffen, dass er, abgesehen von der Apothesis, vollständige oder akatalektische *πόδες* oder *διποδίαι* enthält, entweder gleiche *πόδες* oder *διποδίαι* oder eine Mischung mit Ditrochäen oder Diiamben in der oben angegebenen Art. Es kommen aber auch Metra vor, in welchen im In-

laute katalektische (brachykatalektische) *πόδες* oder *διποδίαι* vorkommen und auch solche, welche andere Mischungen als die oben angegebenen Arten enthalten. Solche Metra heissen mit gemeinsamen Namen

Μέτρα ἀσυνάρτητα (c. 15).

Hier ist es das erste Mal, dass Hephästion in seinem Encheiridion eine Definition gibt p. 87, aber sie ist viel zu allgemein, um ohne Weiteres den Begriff der *ἀσυνάρτητα* vollständig anzugeben, und dieser Mangel an Definitionen zeigt sich noch entschiedener im weiteren Fortgange des Capitels, denn es werden hier Namen für einzelne Klassen der *ἀσυνάρτητα* genannt, deren Bedeutung auch der sorgfältigste Leser aus dem hier gegebenen Zusammenhange zu ermitteln nicht im Stande ist. Hier helfen aber die Scholien und andere Quellen aus. Wer sie unbenutzt lässt, wird sich eine sehr verkehrte Vorstellung von den Asynarteten machen und so erklärt sich denn die gänzliche Verkennung dieser Kategorie bei Bentley und G. Hermann. Am allerwenigsten sind die *ἀσυνάρτητα* als eine den vorausgehenden *μονοειδῆ*, *ὁμοιοειδῆ* und *ἀντιπαθῆ* coordinirte vierte Klasse von Metren zu fassen. Jene drei Klassen bilden vielmehr den *ἀσυνάρτητα* gegenüber unter sich eine Einheit, es sind „Nicht-Asynarteten", für welche es als solche in der alten Terminologie schwerlich an dem Namen „*συνάρτητα*" gefehlt haben wird. Zu den bei ihnen in Anwendung kommenden Termini „*ἀκατάληκτα*" und „*καταληκτικὰ*" fügt Hephästion bei den Asynarteten auch noch die Termini „*προκατάληκτα*" und „*δικατάληκτα*" hinzu, deren Bedeutung aus dem Zusammenhange erhellt. Die „*προκατάληκτα*" sind bloss im Inlaute katalektisch, im Auslaute aber akatalektisch; die *δικατάληκτα* sind sowohl im In- wie im Auslaute katalektisch. Alle dikatalektischen und prokatalektischen *μονοειδῆ*, *ὁμοιοειδῆ* und *ἀντιπαθῆ* sind *ἀσυνάρτητα*, und so kommen denn diese drei Kategorieen auch für die Asynarteten als deren Unterarten vor:

Μονοειδῆ:

(συνάρτητον) – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –
ἀσυνάρτητον – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

Ὁμοιοειδῆ:

(συνάρτητον) – ◡ ◡ –, ◡ – ◡ –, – ◡ ◡ –, ◡ – ◡ –
ἀσυνάρτητον – ◡ ◡ –, ◡ – ◡ , – ◡ ◡ –, ◡ –

Ἀντιπαθῆ:

(*συνάρτητον*) – – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑, – – ⏑ ⏑, – ⏑ –
ἀσυνάρτητον – – ⏑ ⏑, – ⏑ – , – – ⏑ ⏑, – ⏑ –

Was die hier vorstehenden Metra *μονοειδῆ* u. s. w. zu *ἀσυνάρτητα* macht, ist eben die in ihnen vorkommende *δικατάληξις* oder *προκατάληξις*. Doch geht der Begriff der *ἀσυνάρτητα* noch weiter. Zu den *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* gehören nämlich nicht bloss *δικατάληκτα* und *προκατάληκτα καθαρά*, sondern auch solche gemischte *δικατάληκτα*, welche in zwei gleiche Bestandtheile zerfallen, z. B.

– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ ,

Der Ausdruck *μονοειδὲς* bezieht sich also bei den *ἀσυνάρτητα* nicht bloss wie bei den *συνάρτητα* auf die Gleichheit der einzelnen Tacte und Dipodieen, sondern auch auf die Gleichheit der *κῶλα* oder *κόμματα*. Ferner gehören zu den *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* nicht bloss die di- und prokatalektischen *ἐπιχοριαμβικὰ* und *ἐπιωνικά*, sondern auch Verbindungen von Iamben und Trochäen, Anapästen und Dactylen.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Hiernach wird unter den *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* ein Unterschied gemacht: die Iambo-Trochäen u. s. w. sind *ἀσυνάρτητα κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν*, die asynartetischen *ἐπιωνικὰ* und *ἐπιχοριαμβικὰ κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν*. Auf diese Unterschiede bezieht sich Hephästions Darstellung, ohne dass er die Erklärung hinzufügt. Es gibt nach ihm nun aber noch eine vierte Klasse der *ἀσυνάρτητα*, welche unter den *συνάρτητα* kein Analogon hat. Dies sind die

Ἐπισύνθετα.

Mit diesem Namen werden nämlich bestimmte Verbindungen zweier *κῶλα* bezeichnet, von denen das eine vierzeitige, das andere dreizeitige *πόδες* enthält, mag das Metron di- und prokatalektisch sein oder nicht, z. B. die dactylo-trochäischen Metra

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏓

Als einen Anhang fügt Hephästion den Abschnitt von den Metren, die

Μέτρα πολυσχημάτιστα,

hinzu. Sowohl ein *ἀσυνάρτητον*, wie ein *συνάρτητον* kann ein

πολυσχηματιστον sein. Diesen Namen führt es, 1) wenn ein in ihm vorkommender Ditrochäus oder Diiambus der gewöhnlichen Bildungsweise zuwider („*παρὰ τάξιν*“) in der Mitte eine lange Silbe hat oder 2) wenn ein *μέτρον μικτὸν* (*ὁμοιοειδὲς* oder *ἀντιπαθὲς*) eine Verwechselung (*ὑπερτίθεσις*) in der Reihenfolge des Choriambus (Antispastus, Ionicus) und des Diiambus (Ditrochäus) zeigt. Es bezieht sich also das *πολυσχηματιστον* auf eine Bildungsweise, die in den Metren der verschiedenartigsten Kategorieen vorkommen kann.

Wir haben hiermit nach Anleitung der Scholien das hephästioneische System der Metra skizzirt, welches in unserem Encheiridion zu Grunde liegt und in den ausführlicheren Werken des Hephästion umständlich dargestellt war, denn aus diesen sind zweifelsohne die meisten Scholien geschöpft. Eine weitere Besprechung desselben gehört nicht hierher. Hephästion ist sicherlich nicht der Urheber jenes Systems, denn nachweislich ist es auch das System des Heliodor, wie sich bei der Besprechung dieses Metrikers zeigen wird; die meisten Kategorieen aber gehen auch über Heliodor weit hinaus und stammen aus der rhythmisch-metrischen Tradition der klassischen Zeit. Von den obersten Kategorieen wird wohl nur die Scheidung der *μέτρα μικτὰ* in *ὁμοιοειδῆ* und *ἀντιπαθῆ*, sowie die Unterordnung der nicht di- und prokatalektischen *ἐπισύνθετα* unter die *ἀσυνάρτητα* neueren Ursprungs sein.

Auch in der Anordnung im Einzelnen wird sich Hephästion wenig von seinen unmittelbaren Vorgängern entfernt haben. Unwesentlich ist es, dass er die *πρωτότυπα* mit den Iamben und Trochäen beginnt und darauf die Dactylen und Anapästen folgen lässt, während die übrigen die umgekehrte Ordnung inne gehalten hatten (schol. Heph.). Mehrfach treffen auch innerhalb desselben Capitels in der Reihenfolge der einzelnen Metra und Verse die übrigen Metriker, die sicherlich anderswoher geschöpft haben, mit Hephästion zusammen, was auf Gemeinsamkeit einer gemeinsamen Grundlage hinweist. Ein Beispiel hierfür ist c. 9 *περὶ χοριαμβικοῦ* (p. 57):

καὶ τῷ πενταμέτρῳ δὲ Καλλίμαχος ὅλον ποίημα τὸν Βράγχον συνέθηκε

δαίμονες εὐυμνότατοι Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ Διδύμων γενάρχαι·

Φιλίσκος δὲ ὁ Κερκυραῖος εἷς ὢν τῆς Πλειάδος ἑξαμέτρῳ συνέθηκεν ὅλον ποίημα

τῇ χθονίῃ μυστικὰ Δήμητρί τε καὶ Φερσεφόνῃ καὶ Κλυμένῳ τὰ δῶρα.

Beide Metra stellt auch Terent. Maur. 1883 zusammen:

Hoc Cereri metro cantasse Phalaecius hymnos
dicitur, hinc metron dixere Phalaecion istud.
Nec non et memini pedibus quater his repetitis
hymnum Battiaden Phoebo cantasse Iovique
pastoren Branchum.

Noch auffälliger ist c. 15 *περὶ ἀσυναρτήτων*, wo p. 98. 99 die drei ersten *ἀσυνάρτητα κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν* in folgender Ordnung besprochen werden:

1) *Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων*
2) *Ἑῷος ἡνίχ' ἱππότας | ἐξέλαμψεν ἀστήρ*
3) *Ἔστι μοι καλὰ πάϊς χρυ|σέοισιν ἀνθέμοισιν*;

ebenso Mar. Vict. p. 140. 141 (wohl nach Heliodor)

Beatus ille qui vagans | mente vivit integra
Iubar superne fulgida | lucet arce caeli
Caeruli monarcha ponti | ratisque rectitator;

denn dass Victorinus zwischen den beiden ersten dieser drei Metra auch noch zwei episynthetische Metra bespricht, ist sicherlich eine Abweichung von seinem Originale. Zu bemerken ist auch dies, dass dem zweiten Verse des Victorinus der zweite Vers des Hephästion als Original zu Grunde liegt. — Sehr häufig treffen andere Metriker mit Hephästion in einzelnen als Musterbeispiele gegebenen Versen zusammen. Solche Musterverse mochten seit lange traditionell sein. Es erklärt sich dies Zusammentreffen aber zum Theil auch so, dass diese Verse den Anfang bestimmter Gedichte bilden, welche besonders bekannt und beliebt waren (aus Anakreon, Sappho, Alcäus).

Wir wissen aus Suidas, dass Hephästion *τραγικαὶ λύσεις* geschrieben, und wenn sein Schüler Lucius Verus „*carminum, maxime tragicorum studiosus*“ ist (Sext. Aurel. epit. 16), so mag Hephästion das Seinige dazu beigetragen haben. Aber in dem Encheiridion sind die Tragiker, wenigstens die melischen Metra derselben, so gut wie völlig ausgeschlossen. Es ist ein ganz bestimmter Cyclus von Dichtern, denen die Beispiele zu den

melischen Metren entlehnt sind: Archilochus, Alcäus, Sappho, Anakreon und Callimachus, daneben aber auch die melischen Metra der alten Comödie. Aeusserst selten sind Beispiele aus der Metrik der chorischen Lyriker und Tragiker beigebracht, von Aeschylus ein einziges ohne ihn zu nennen (bei den Bakchien, für die nicht leicht anderswo ein solches Beispiel zu finden war), von Sophokles auch nicht eines. In den 11 und gar in den 48 Büchern seiner *πραγματεῖαι* wird dies wohl anders gewesen sein.

Schwer ist zu beurtheilen, was Hephästion seinen Vorgängern gegenüber Neues geleistet hat. In einigen Puncten werden solche Abweichungen aber auch in unserem Encheiridion angedeutet. So die Bemerkung über die Auflösbarkeit der drittletzten Silbe im trochäischen Tetrameter und eine andere über die Positionsfähigkeit des *μ* gegen Heliodor. — Mangel an sorgfältiger Beobachtung ist ihm in folgenden Puncten vorzuwerfen: cap. 5 über die Auflösbarkeit der vorletzten Silbe der katalektischen Iamben, cap. 5 und 6 über die Zulässigkeit des Anapästen im iambischen Trimeter, des Dactylus im trochäischen Tetrameter. Wahrscheinlich auch die Angabe cap. 8 über die Beschränkung des Molossus auf bestimmte Stellen der *ἰωνικά*. Die Bemerkung p. 34: „*ἐπειδὴ δὲ πᾶσα μέτρων ἀρχὴ ἀδιάφορος*“ ist in dieser Allgemeinheit so verkehrt, dass man geneigt sein möchte, diesen ganzen Abschnitt dem Hephästion abzusprechen, zumal ihn auch die besten Handschriften auslassen. Im Ganzen aber zeigt er sich als tüchtigen und sorgsamen Grammatiker. Nur bei der Besprechung der sapphoschen Verse p. 99

ἔστι μοι καλὰ πάϊς χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφερῆ ἔχοισα μορφάν, Κλεηΐς ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἐγὼ οὐδὲ Λυδίαν πᾶσαν, οὐδ' ἐραννάν

zeigt er wenig Methode. Denn die richtige Auffassung der Verse würde sich aus den Lesarten der übrigen Strophen leicht haben finden lassen. Oder lag hier auch schon dem Hephästion nur dies blosse Fragment vor? Der dritte Vers ist jedenfalls corrupt.

Dass Hephästion von dem Rhythmus nichts, absolut gar nichts sagt, dass er selbst nicht ein einziges Mal die Worte *ἄρσις* und *θέσις* nennt, dürfen wir ihm zumal bei diesem Encheiridion nicht anrechnen. So viel und so wenig wie Heliodor wird

auch er von Rhythmik verstanden haben. Die von ihm in seiner Pragmateia von 11 Büchern gegebene Beziehung des Wortes *ἡμιόλιος* auf eine Reihe aus anderthalb *πόδες* (schol. p. 77) berechtigt nicht, ihm die Kenntnis der vulgären rhythmischen Grundbegriffe völlig abzusprechen.

Mit den Polyschematisten ist bei ihm der Abschnitt von den Metren abgeschlossen, es soll dann ein letzter Abschnitt über die stichische und systematische Composition der Metren (*περὶ ποιήματος*) folgen p. 113 *τοσαῦτα περὶ τῶν μέτρων· περὶ δὲ ποιήματος ἑξῆς ῥητέον.* Wir haben nun in den Handschriften eine doppelte Darstellung dieses Abschnittes, zuerst eine kürzere mit der Ueberschrift: *τοῦ αὐτοῦ μετρικῆς εἰςαγωγῆς περὶ ποιήματος*, dann eine längere mit der Ueberschrift (lib. Saibant.): *τοῦ αὐτοῦ περὶ ποιημάτων.* Der kürzeren fehlt der Schluss, der längeren der Anfang. Der neueste Herausgeber des Hephästion sagt von der ersteren: *Totum hoc caput a mala epitomatoris sive interpolatoris manu profectum arbitror, nihil enim continent quod non longe melius atque dilucidius in cap. IV et reliquis exponatur, quare si vel unius probae notae codicis autoritas accessisset, haec capita e textu prorsus eliminassem.* Hierin zeigt sich kein gutes Urtheil. Die kürzere Darstellung *περὶ ποιήματος* ist so gewiss wie nur irgend eine Partie des Encheiridions von Hephästion selber geschrieben; die Kürze steht in voller Symmetrie mit dem übrigen Encheiridion. Zudem ist hier bei aller Kürze dennoch manches gesagt, was in der ausführlicheren Darstellung fehlt, z. B. p. 117 die Classification der *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ.* Nach dem handschriftlichen Titel ist die kürzere Darstellung *περὶ ποιήματος* ein Theil von Hephästions *μετρικὴ ἐπιτομή*, d. i. des vorliegenden Encheiridions, die ausführlichere Darstellung ist bloss im Allgemeinen als ein Werk des Hephästion, nicht als ein Theil unserer *ἐπιτομὴ* bezeichnet. Hiermit stimmt die Angabe des schol. Longin. *Γνήσιον δέ ἐστι τὸ παρὸν σύγγραμμα Ἡφαιστίωνος πρῶτον μὲν ἐκ τῆς κοινῆς μαρτυρίας τῶν ὑπομνήματα ποιησάντων εἰς αὐτόν, εἶτα δὲ καὶ ἐκ τοῦ μεμνῆσθαι αὐτὸν τούτου καὶ ἐν τοῖς ἑτέροις αὐτοῦ ποιήμασι· ποιεῖ γὰρ βιβλίον περὶ ποιήματος ὅπερ καὶ ἀεὶ συνευρίσκεται τούτῳ τῷ περὶ μέτρων βιβλίῳ.* Hieraus geht zweierlei hervor: Einmal dass zur Zeit der Abfassung dieses sicherlich alten Scholions die längere Dar-

stellung *περὶ ποιήματος* nicht als ein Theil des Encheiridions, sondern als eine besondere hephästioneische Schrift galt, — zweitens, dass in demselben (wohl in dem uns nicht mehr erhaltenen Anfange) des Encheiridions als eines früher geschriebenen Werkes Erwähnung geschah. Der positiven Ueberlieferung folgend werden wir daher sagen müssen: unser Encheiridion schliesst mit der kürzeren Darstellung *περὶ ποιήματος* als dem letzten Capitel ab. Was in den Handschriften folgt, ist eine ausführlichere, nicht zum Encheiridion gehörende Abhandlung Hephästions *περὶ ποιήματος*. Man braucht sie nur vollständig durchzulesen, um sofort zu erkennen, dass das hier Vorgetragene (man denke nur an die Mittheilung über die *σημεῖα* in den alten *ἐκδόσεις* des Alcäus u. s. w. p. 136 ff.) viel ausführlicher und specieller ist, als dass es zu der ganzen Haltung des Encheiridions passen könnte.

Bei diesem Urtheile möchte es sein Bewenden haben, wenn nicht noch ein keineswegs zu übersehender Umstand hinzukäme. Während die kürzere Darstellung *περὶ ποιήματος* völlig fehlerlos ist, kommen in der längeren Darstellung nicht wenig Versehen vor. Der Scholiast erkennt sie nicht, aber sie lassen sich leicht nachweisen. Dahin gehört die Eintheilung der *ποιήματα* in

κατὰ στίχον }
κατὰ σύστηματα } als *ἀνώτατα γένη*
μικτὰ γενικά
κοινὰ συστηματικά.

Der Ausdruck *κοινὰ συστηματικὰ* ist zweimal wiederholt p. 120 und doch muss es statt dessen entschieden *κοινὰ γενικὰ* heissen (*κοινὰ συστηματικὰ* ist freilich auch eine Kategorie, aber bedeutet etwas ganz anderes; von ihr ist p. 124 die Rede). — Ferner sind p. 134 die Termini *ἐπιφθεγματικὰ* und *ἐφύμνια* mit einander verwechselt; denn nach der vorausgehenden Erörterung des *ἐφύμνιον* müssen beide Wörter gerade die umgekehrte Bedeutung haben. Man kann diese beiden Irrthümer auf Rechnung des *librarius* schreiben. Aber was sollen wir zu folgendem sagen? In der kürzeren Darstellung heisst es von den *ἐπῳδικά*, *προῳδικά*, *μεσῳδικὰ* p. 117: *Ταῦτα μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁρᾶται* (d. i. die Strophenanordnung *ααβ*, *αββ*, *αβα*). *Ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο, ἤτοι γὰρ περιῳδικά ἐστιν*

... (d. h. αββγ), ἡ παλινῳδικὰ ... (d. i. αββα). Τὰ δὲ κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ τὰς περικοπὰς ὁμοίας ἀλλήλαις ἔχει, τὰς δὲ ἐν ταῖς περικοπαῖς περιόδους ἀνομοίους· καλεῖται δὲ τὰ μὲν δυαδικὰ ὅσα δύο τὰς ἐν τῇ περικοπῇ περιόδους ἔχει (αβαβ), τὰ δὲ τριαδικὰ ὅσα τρεῖς (αβγαβγ), τὰ δὲ τετραδικὰ ὅσα τέσσαρας (αβγδαβγδ). Dies ist Alles ganz richtig. Anders dagegen in der längeren Darstellung p. 125—127. Hier sind bei den κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ die in der kürzeren Fassung angegebenen Unterarten der δυαδικά, τριαδικά, τετραδικὰ ganz ausgelassen, dagegen heisst es von den ἐπῳδικά p. 125: Ἐπῳδικὰ μὲν οὖν ἐστιν ἐν οἷς συστήμασιν ὁμοίοις ἀνόμοιόν τι ἐπιφέρεται, δηλονότι ἐπ' ἔλαττον μέντοι τοῦ τῶν τριῶν ἀριθμοῦ οὐκ ἂν γένοιτό τι τοιοῦτον (d. i. ααβ), ἐπὶ πλεῖον δὲ οὐδὲν αὐτὸ κωλύει ἐκτείνεσθαι· γίνεται γὰρ ὥσπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετρὰς (d. i. αααβ) καὶ πεντὰς (d. i. ααααβ) καὶ ἐπὶ πλεῖον ὡς τά γε πλεῖστα Πινδάρου καὶ Σιμωνίδου πεποίηται. In dieser tetradischen, pentadischen und noch länger ausgeführten Strophencomposition sollen die meisten Gedichte Pindars gehalten sein? Die meisten Gedichte Pindars sind uns zwar verloren, aber so viel können wir dennoch sagen, dass Pindar die Stesichoreische Trias nicht überschritten hat. Ein Metriker, welcher jene Behauptung über Pindar niederschreiben konnte, war sicherlich nicht der Grammatiker Hephästion: nur ein Späterer konnte sich ein solches Vergehen zu Schulden kommen lassen. Und so scheint es denn nicht unwahrscheinlich, dass die Grundlage der längeren Darstellung περὶ ποιήματος allerdings hephästioneisch ist, dass wir fast überall auch die eignen Worte Hephästions vor uns haben, aber das Ganze nicht mehr in der genuinen hephästioneischen Form, manches weggelassen und einiges Fremde hinzugesetzt. Die Irrthümer in den κοινὰ συστηματικά, in den ἐπιφθεγματικὰ und ἐφύμνια werden ebenfalls diesem Epitomator zur Last zu legen sein. Fragen wir nun nach dem hephästioneischen Originale, welches der Epitomator zu dem uns vorliegenden Aufsatze περὶ ποιημάτων verkürzt hat, so sind wir fast mit Nothwendigkeit auf die grösseren hephästioneischen Werke verwiesen, von denen uns die älteren Scholiasten Kunde geben. Einem späteren Metriker, der sich mit Hephästions Encheiridion beschäftigte (Longin oder Orus) schien dessen Schlusscapitel περὶ ποιήματος allzu kurz zu sein; er wandte sich zu der vollständi-

geren Darstellung *περὶ ποιήματος*, welche die Pragmateia in 11 Büchern oder etwa auch die Epitome in 3 Büchern enthielt, und machte daraus einen Auszug, den er zu dem von ihm mit Einleitung und Commentar versehenen Encheiridion hinzufügte. Im Anfang desselben war von ihm des Encheiridions Erwähnung geschehen (nach der oben angeführten Stelle eines späteren Scholiasten). Dass der Aufsatz auch in dieser Umarbeitung den späteren Scholiasten für ein Werk des Hephästion galt, kann nicht auffallen. Auch wir müssen es unter der angegebenen Beschränkung dafür gelten lassen. — So kommt denn das Resultat im wesentlichen mit dem von Rossbach ausgesprochenen überein, dass wir in der längeren Darstellung *περὶ ποιήματος* einen Rest aus einem der ausführlicheren Werke des Hephästion besitzen.

§. 7.

Die hephästioneischen Scholia A. Tricha, Tzetzes.

Während die lateinischen Metriker vorwiegend auf der Darstellung des Heliodor fussen, haben sich die späteren iambischen Metriker, mit einziger Ausnahme des Aristides, durchgängig an das Encheiridion Hephästions angeschlossen, welches sich als besonders brauchbar für den Unterricht empfehlen musste. Die umfangreicheren hephästioneischen Werke sind vor demselben nach und nach zurückgetreten, sie konnten dies um so eher, weil man aus ihnen zum Encheiridion die nöthig scheinenden Zusätze excerpirte. So wird nun die Epitome mit Scholien aus denselben Werken bereichert, aus denen Hephästion sie ausgezogen hatte. Es versteht sich, dass sich daran noch Scholien gar mancher anderer Art, werthvolle und werthlose, anschliessen und dass sich in Beziehung auf deren Anzahl und Fassung die einzelnen Handschriften merklich von einander unterscheiden mussten. Von verschiedenen *σχολιογράφοι* ist schol. B die Rede (vgl. S. 123); der früheste von ihnen ist Longinus, der späteste gehört dem 14. Jahrhunderte an, denn er citirt bereits den Manuel Moschopulus (schol. p. 2). Im Allgemeinen aber sind uns 2 Klassen von Scholiensammlungen überkommen, die wir als die Scholia A und Scholia B bezeichnen wollen.

Die Scholia A sind durch folgende Handschriften des He-

phästion überliefert: den Cod., welchen Turnebus seiner Ausgabe (Parisiis 1553) zu Grunde legte und aus welchem er zum ersten Male diese Scholiensammlung veröffentlichte, — den Cod. Meermannianus der Bodleianischen Bibliothek, der sich von dem Cod. des Turnebus im Texte des Hephästion sehr wenig, in den Schol. A dagegen nicht unwesentlich unterscheidet, — sodann den ebenfalls der Bodleianischen Bibliothek angehörenden Cod. Saibantianus, der in den Scholien ungleich ergiebiger ist als die beiden vorhergenannten. Aus beiden sind die Scholien durch die Ausgabe Gaisford's veröffentlicht (doch die des Saibantianus nicht ganz vollständig). Dazu kommt als vierte die bis jetzt nur sehr fragmentarisch bekannte Darmstadter Handschrift. Die hierdurch gebotene Scholiensammlung commentirt das Encheiridion von Capitel zu Capitel fortschreitend, indem sie zunächst für jedes Capitel eine einleitende Erläuterung gibt und dann einzelne Ausdrücke Hephästions erklärt. Dem ersten Capitel gehen *προλεγόμενα* voraus, die dem Longinus zugeschrieben werden, aber in ihrer Fassung nach den Handschriften ausserordentlich differiren. Wir haben um so mehr Grund, diese *προλεγόμενα* ihrem wesentlichen Inhalte nach für ein Werk des Longin zu halten, als Longin auch in den Scholien selber genannt ist, und wir dürfen annehmen, dass die ganze Sammlung auf einen von Longin zum hephästioneischen Encheiridion geschriebenen Commentar etwa in derselben Weise basirt ist, wie die älteren Scholiensammlungen der griechischen Tragiker auf die Commentare des Didymus. Nothwendig muss auch der Commentator, dem noch die sämtlichen grösseren Werke des Hephästion zu Gebote stehen, in einer nicht allzu späten Zeit gelebt haben, denn schwerlich werden dieselben lange erhalten sein. Wenn es in dem schol. p. 14 heisst: „*ὥστε εἶναι αὐτὸ κατὰ διάστασιν δηλονότι· οὕτω γὰρ ὁ ἐξηγητής φησι*“, so wird mit dem *ὁ ἐξηγητὴς* ebenfalls nur Longin gemeint sein. Aber schon nicht Alles in den Prolegomena Enthaltene kann aus Longin's Commentare stammen. So wird das schol. Saibant.: „*Γνήσιόν δέ ἐστι τὸ παρὸν σύγγραμμα Ἡφαιστίωνος πρῶτον μὲν ἐκ τῆς κοινῆς μαρτυρίας τῶν ὑπομνήματα ποιησάντων εἰς αὐτὸν*“ unmöglich von Longin herrühren können, denn schwerlich hat es schon vor ihm Commentatoren zum Encheiridion gegeben. Noch von einem ande-

ren älteren Commentator erfahren wir den Namen schol. p. 28, nämlich von Orus. Von ihm stammt augenscheinlich auch das schol. über *ὑψηρεφὲς δῶ* p. 28. Als Metriker wird zwar Orus von Suidas nicht genannt, aber seine übrige Schriftstellerei, die sich vorwiegend auf die Prosodie und Orthographie bezieht, harmonirt damit. Mit Orus werden wir bereits auf Konstantinopel verwiesen. Die Schaar der Grammatiker an der dort errichteten ökumenischen Schule mag weitere Scholiographen des Encheiridions geliefert haben. Natürlich verlor der alte Scholienbestand um so mehr an gutem Materiale, durch je mehr Hände er ging, und um so mehr wurde er mit unnützen Bemerkungen versehen. Mit dem zehnten Jahrhunderte muss seine Gestalt so ziemlich abgeschlossen sein, wenn gleich, wie schon oben bemerkt, auch noch die Zeit nach Moschopulus einzelne Zusätze geliefert hat.

Auch in dieser depravirten Gestalt ist die Sammlung eine der wichtigsten Quellen für die Metrik, über vieles finden wir ausschliesslich nur hier Belehrung. Das Werthvolle ist selbstverständlich den Metrikern der vor-aurelianischen Zeit entlehnt, und schwerlich ist dies durch andere Commentatoren geschehen als Longinus und Orus. Die meisten Zusätze lieferten die grösseren Werke des Hephästion, die namentlich in demjenigen, was zu den einzelnen Capiteln des Encheiridions als Einleitung hinzugefügt ist, benutzt zu sein scheinen. Auch die an Dichterstellen reiche Partie über die Verkürzung des Diphthongen cap. 1 hat vermuthlich dieselbe Quelle. Eine andere Quelle ist Heliodor. Longin citirt ihn in den Prolegomena; ausserdem aber sind in den Scholien lange Partieen aus ihm wörtlich aufgenommen, namentlich seine Theorieen über die *συλλαβαὶ κοιναὶ* (wenn ein schliessender langer Vocal vor folgendem Vocale lang bleibt, cap. 1, — wenn eine auslautende kurze Silbe als metrische Länge gilt, ibid.) und eine interessante Stelle über den Päon —; ferner die Stelle über die *ἀπόθεσις μέτρων* in dem Scholion des Orus. Weniger scheint Philoxenus benutzt zu sein, welcher in den Proleg. Longin. erwähnt wird. Einem Metriker der frühesten Zeit, dem die antispastische Messung noch unbekannt war, muss die Stelle über den Dochmius cap. 10, die wir zum grössten Theile bei Suid. s. v. *ῥυθμὸς* wiederfinden, entlehnt sein; es ist

dieselbe Auffassung, die Quintilian instit. und Aristid. (in der Rhythmik) vertreten. Wir dürfen hoffen, dass der Reichthum des in diesen Scholien Gebotenen durch die Benutzung weiterer Handschriften noch beträchtlich erhöht wird.

Ein mit den Scholien A versehenes Exemplar des Encheiridion war die Quelle, nach welcher der Byzantiner **Tricha** seine durch Furia aus einem Florentiner Codex abgedruckte Metrik zusammengestellt hat. Seitdem uns die Saibantianischen Scholien bekannt geworden sind, ist es ein werthloses Buch geworden, denn einen ganz ähnlichen, aber viel verderbteren Text gewährte die dem Tricha zu Gebote stehende Scholiensammlung. Tricha erläutert die Metrik an frommen christlichen Lobliedern, die er in antiken Metren, aber nach byzantinischen Prosodie-Regeln dichtet, denn jedes *α*, *ι*, *υ* gilt ihm als *ἀδιάφορον*. Schon vor der durch Furia herausgegebenen grösseren Schrift hat er zwei religiöse Hymnen mit metrischer Erklärung verfertigt, die er mehrfach selber citirt (p. 39 *κρητικὸς ποὺς ὁ καὶ ἀμφίμακρος λεγόμενος ὡς καὶ ἐν ἄλλοις προείπομεν*). Der **eine** davon war in den *οἶκοι* und *κουκούλια* der Byzantiner gehalten nach folgendem Schema

bis (
◡ ◡ – – ◡ ◡ – –
◡ ◡ – ◡ – ◡ – – *Ἐν ἀφᾱνέσσι βελέμνοις*
◡ ◡ – – ◡ ◡ – – *κραδίην μέσην γυναικός*
◡ ◡ – ◡ – ◡ – –
)
– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – –
– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – –

Er sagt nämlich *περὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος* p. 33: *Περὶ δέ γε τοῦ ἐπιμίκτου ἰδιᾳ διαλάβομεν, ἔνθα καὶ περὶ συμμίκτου ἰωνικοῦ τοῦ ἀπ' ἐλάσσονος. ἔστι δὲ ἡ ἀρχὴ τῶν τοιούτων ἐπῶν αὐτή „Ἐν ἀφανέσσι βελέμνοις". ἐκεῖ γὰρ μετὰ η στίχους ἰωνικοὺς ἀπ' ἐλάσσονος δύο κεῖνται ἰωνικοί.* p. 34 heisst es, die Aeolier hätten die Ionici a maiore mit Ditrochäen gemischt, *πῶς δὲ εἴρηται ἰδίᾳ, ἔνθα καὶ περὶ τοῦ διμέτρου ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικοῦ διειλήφαμεν ὡς καὶ ἄνωθεν ἔφαμεν.* p. 36 *περὶ μὲν οὖν τῶν καθαρῶν τε καὶ ἐπιμίκτων ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικῶν ὁμοῦ καὶ ἐν ἑτέρῳ ποιηματίῳ προειλήφαμεν οὗ ἡ ἀρχὴ „Ἐν ἀφανέσσι βελέμνοις κραδίην μέσην γυναικός". ἐκεῖ γὰρ ἐναλλὰξ ὁ μὲν εἷς καθαρός, ὁ δ' ἕτερος ἐπίμικτος, τῇ τροχαϊκῇ μονοποδίᾳ προεκκείμενον ἔχων παίωνα τρίτον.* — Ein **anderer** Hymnus war im glykoneischen Anakreonteum gehalten:

Θηρῶν αἰθέριον σκέπας.

Er war mit einer Erklärung der gemischten *ἀντισπαστικὰ* verbunden. p. 29 *περὶ δέ γε τοῦ κατ' ἀρχὰς εἰς τὰ τέσσαρα τοῦ δισυλλάβου σχήματα τρεπομένου ἀντισπαστικοῦ καὶ ἐπὶ τέλει τὴν ἰαμβικὴν διποδίαν δεχομένου ἰδίᾳ διελάβομεν· καὶ λάμβανε ἐκεῖθεν παραδείγματα τῶν συμμίκτων ἀντισπαστικῶν ἃ καὶ Ἀνακρεόντεια καὶ Γλυκώνεια ὡς ἐκεῖ ἔφαμεν λέγονται· ὧν ἡ ἀρχή ἐστι „θηρῶν αἰθέριον σκέπας"*. Vgl. auch p. 30.

Auf diese beiden kleinen Werke folgt als drittes das uns vorliegende, unter dem Titel *ἐπιμερισμοὶ τῶν ἐννέα μέτρων* mit einem vorausgehenden Hymnus auf die *ἁγία παρθένος*, der die Ueberschrift *σύνοψις τῶν ἐννέα μέτρων* führt. Es ist in den 9 verschiedenen *μέτρα πρωτότυπα* gehalten, und seine Verse dienen als Beispiele für die betreffenden Capitel der *ἐπιμερισμοί*; antike Beispiele kommen nicht vor. Diese Schrift des Tricha ist nun ganz und gar eine im Sinne der Byzantiner gehaltene Umarbeitung des Hephästion, auf den öfters verwiesen wird („*ὁ Ἡφαιστίων αὐτός*" p. 40), ohne ein weiteres Hülfsmittel als eines schlechten Scholientextes. Es herrscht eine gewisse Accuratesse in der Anordnung, die für jedes der 9 Metra schablonenmässig wiederholt wird. Zuerst allgemeine Bemerkungen (hierzu geben die Scholien den Stoff) über den Umfang der Metra, über die *ἀπόθεσις*, über das *βαίνεσθαι κατὰ μονοποδίαν* oder *διποδίαν*, dann folgt für jedes Metrum die Aufzählung der *μεγέθη* vom kleinsten bis zum grössten, nach der Brachykatalexis, Katalexis Akatalexis, Hyperkatalexis fortschreitend. Bedenken werden bei dem einen oder dem anderen Metrum erhoben, ob hier auch die brachykatalektische Auffassung zulässig sei *ὡς οἱ πρὸ ἡμῶν μετρικοί φασιν*, z. B. beim Päon p. 40, beim Choriambus p. 27. Von der Art des *βαίνεσθαι* findet sich im Encheiridion nichts gesagt, auch in den Scholien ist es nicht für jedes Metron angegeben, doch war was Tricha sagt aus den Scholien zu entnehmen. Auf p. 26 sagt Tricha: er folge bei den aus *πόδες τετρασύλλαβοι* bestehenden Metren dem Herodian, dem Hephästion und den Anderen in der Voranstellung des *χοριαμβικόν*. Die Bemerkung über Herodian wird aus einem uns nicht vorliegenden Scholion stammen. p. 36 wird Hermogenes citirt; mit diesem hat er wahrscheinlich unmittelbare Bekanntschaft. Alle übrigen Bemerkungen, die nicht aus dem Encheiridion stammen,

sind aus denselben Scholien entlehnt, die auch uns vorliegen (p. 34 über Kleomachos, p. 36 über Sotades als Umdichter der Ilias u. s. w.). p. 37 wird *Διονύσιος ὁ ποιητὴς* als Dichter zahlreicher katalektischer Trimetra *ionica a minore* genannt. Ist dies vielleicht ein Misverständnis des hephästioneischen: *Διονύσου σαῦλαι βασσαρίδες*? Es wäre dies kein grösseres, als wenn Tricha aus dem zum Pherekrateum *ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν* (Heph. 62) hinzugefügten Scholion „*ἐκ Κοριαννοῦς*" auf p. 30 vom Pherekrateum Folgendes sagt: *πολλῷ δὲ αὐτῷ κέχρηται καὶ ἡ ποιήτρια Κορίννη*. Auf solche Unwissenheit muss man sich bei den Byzantinern gefasst machen. In die ärgste Verlegenheit aber kommt Tricha beim *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον* p. 38. Er schreibt aus den Scholien mehrere Erklärungen ohne Sinn und Verstand ab, setzt aber hinzu: *τί μέντοι τὸ κύριόν ἐστιν ἀνακλώμενον ἐν τοῖς κατ᾽ ἀντιπάθειαν μεμιγμένοις ἔπεσιν ἐροῦμεν.* Er will also noch einen vierten Hymnus in einem Metron *ἐπιωνικὸν* oder *ἐπιχοριαμβικὸν* schreiben und bis dahin die vollständige Erklärung von *ἀνακλώμενον* aufsparen. Der wohlweise Tricha weiss nicht, dass das Metrum, in welchem er seinen ersten Hymnus geschrieben, eben das *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον* ist und dass die dort hinzugefügte Erklärung bereits Alles abgethan hat. Wie wenig ihm aber die ionische Messung jener Verse aus dem Herzen gekommen sein mag, verräth sich in der p. 37 über diesen Vers gemachten Bemerkung: *ποδίζεται δὲ τοῖς νεωτέροις διὰ τὸ σαφέστερον οἶμαι ἄλλως ἤπερ ἔφαμεν· ἐξ ἀναπαίστου γὰρ καὶ δύο ἰάμβων καὶ μιᾶς κοινῆς συλλαβῆς τοῦτο μετροῦσιν οἱ νῦν.* Dies ist die vulgäre byzantinische Messung. Auf welche Weise er es zu Stande gebracht haben mag, bei seinem vierten Hymnus in die Erläuterung des *μέτρον κατ᾽ ἀντιπάθειαν μικτὸν* das *ἀνακλώμενον* hineinzuziehn, können wir nicht sagen, denn wir besitzen diese Schrift nicht; vermuthlich ist die Ankündigung desselben nur eine Ausrede für seine Verlegenheit. Dagegen besitzen wir von Tricha eine Epitome, die er selber aus seinen *ἐπιμερισμοὶ τῶν ἐννέα μέτρων* gemacht hat. Denn als solche haben wir den kleinen Tractat aufzufassen, welchen Furia unter der handschriftlichen Ueberschrift „*Τοῦ ἡρωικοῦ τόμοι*", die nicht hierher gehört, herausgegeben hat. Der Anfang fehlt; es sind bloss die Excerpte aus den 7 letzten der *ἐννέα μέτρα* erhalten. Die Sätze,

welche dem Verfasser besonders wissenswürdig erscheinen, hat er ausgezogen, meist mit *ὅτι* beginnend. Wem es darauf ankommt, einen besseren und vollständigeren Text der *ἐπιμερισμοὶ* zu haben als den Abdruck Furias, der kann ihn aus dieser *ἐπιτομὴ* vielfach verbessern und ergänzen. Dass Tricha selber es ist, welcher den Auszug angefertigt, geht aus Folgendem hervor. In den *ἐπιμερισμοὶ* ist bei dem *ἰωνικὸν μικτὸν* ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ auf die „*προκείμενα τρία ἔπη*" des dieser Schrift vorgesetzten Gedichtes auf die *ἁγία* verwiesen; die *ἐπιτομὴ* führt statt der Beispiele aus der *ἁγία* die Verse an:

κραδίην μέσην γυναικός.
ἔδραμον δύσοιστον οἶμον.

Der erste dieser Verse und vermuthlich auch der zweite gehört dem Hymnus an, welchen Tricha zur Erläuterung der *ἰωνικὰ ἐπίμικτα* geschrieben (vgl. S. 113). Es ist gerade nicht auffallend, dass dem Tricha bei der *ἐπιτομὴ* aus den *ἐπιμερισμοὶ* diese Verse eines früher von ihm geschriebenen Hymnus in den Sinn kommen, schwerlich aber würde ein anderer Epitomator den Text der *ἐπιμερισμοὶ* verlassen haben.

Noch zwei andere Byzantiner, die Gebrüder **Tzetzes**, haben eine Umarbeitung des Hephästion für nöthig gehalten. Fügt Tricha statt der von Hephästion gegebenen Beispiele selbstgedichtete Verse hinzu, so versificiren sie den hephästioneischen Text in byzantinischen Metren, der jüngere Bruder Johannes das Encheiridion, der ältere Isaak die Schrift *περὶ ποιήματος*. Cramer hat beide Schriften in seinen Anecdota mitgetheilt (Oxon. tom. III, Paris. tom. I). Es ist kaum etwas Anderes darüber zu sagen, als dass ihnen ein schlechterer Text vorliegt als dem Tricha. Tricha folgt bei dem *ἀναπαιστικὸν* den guten Handschriften (der Cantabrig., Meermann.) des Hephästion, wenn er schreibt p. 21 *κατὰ πᾶσαν χώραν δέχεται ἀνάπαιστον καὶ σπονδεῖον, σπανίως δὲ καὶ προκελευσματικὸν ὅς ἐστιν ἐκ τεσσάρων βραχέων καὶ δάκτυλον* („*τὸ δὲ ἀναπαιστικὸν κατὰ πᾶσαν χώραν δέχεται σπονδεῖον, ἀνάπαιστον, σπανίως δὲ καὶ προκελευσματικόν, παρὰ δὲ τοῖς δραματοποιοῖς καὶ δάκτυλον*"). Tzetzes (Cram. III p. 311) schiebt vor *καὶ δάκτυλον* noch denselben Zusatz *καὶ ἴαμβον* ein, der sich in den Handschriften der schlechteren Klasse findet (Cod. der ed. Florentina 1526, Norfolc., Harlej., den drei Ba-

rocciani u. s. w.). Ebenso lesen auch die unten zu nennenden Byzantiner des 14ten Jahrhunderts, welche den Hephästion excerpiren. Sollte man nicht gerade in den Gebrüdern Tzetzes die Urheber jener schlechten Lesart und sonach die Stammväter der zweiten Handschriftenklasse vermuthen? Denn dass sie den Hephästion herausgegeben, lässt sich von diesen unermüdlichen Editoren bei ihrem Interesse für Metrik (auch die metrischen Pindarscholien haben sie versificirt) nicht anders erwarten. Darf man eine weitere Vermuthung an jene Thatsache anknüpfen, so würde Tricha älter als Tzetzes sein, also vor dem 12ten Jahrhunderte gelebt haben.

§ 9.

Die hephästioneischen Scholia B. Die späteren Byzantiner. Die Darstellungen de pedibus und de heroo bei den Römern.

Ein ganz anderes Aussehen als die erste hat die zweite Scholien-Sammlung, die in vielfach abweichender Form fast durch alle hephästioneischen Handschriften (auch diejenigen, welche die Scholia A enthalten) überliefert wird. Sie erstreckt sich nur auf die acht ersten Capitel des Encheiridion (von der *ποσότης συλλαβῶν* bis zum anapästischen Metrum) und gibt nicht einen fortlaufenden Commentar zu Hephästions Werken, sondern gewissermassen nur Einleitungen zu den hephästioneischen Capiteln. Wir haben in ihr drei verschiedenartige Bestandtheile zu unterscheiden:

A. Excerpte aus dem Encheiridion. Sie erstrecken sich über die hephästioneischen Capitel *περὶ ἰαμβικοῦ*, *περὶ τροχαϊκοῦ*, *περὶ δακτυλικοῦ*, *περὶ ἀναπαιστικοῦ* und sind etwa in der Weise des Tricha gehalten. Die Hauptsache bildet eine Aufzählung der verschiedenen brachykatalektischen, katalektischen, akatalektischen, hyperkatalektischen Dimetra, Trimetra, Tetrametra u. s. w., vom kleineren Megethos zum grösseren fortschreitend. Die Beispiele sind fast sämtlich die hephästioneischen, aber häufig so gewählt, dass irgend ein längerer Vers genommen und von diesem beliebig abgeschnitten wird, je nachdem er als Trimeter, Dimeter u. s. w. fungiren soll. Die Scholien zum 6. und 8.

Capitel des Encheiridion (Trochäen, Anapästen) bestehen lediglich aus einem solchen Excerpte; im 5. und 7. Capitel (Iamben, Dactylen) folgt den Excerpten jedesmal noch eine weitere Partie anderer Herkunft. Offenbar aber haben die Excerpte einst unter sich eine Einheit gebildet, ohne dass diese weiteren Elemente dazwischen standen. Das sehen wir deutlich an dem Excerpte des 5. Capitels. Es schliesst: *Καὶ περὶ ἰαμβικοῦ τοσαῦτα* (p. 181); es kann also ursprünglich nicht die Partie *Ἔτι περὶ ἰαμβικοῦ* gefolgt sein, sondern es muss sich unmittelbar das Excerpt aus dem Capitel *περὶ τροχαϊκοῦ* daran angeschlossen haben. Wir dürfen einen über alle Capitel des Encheiridion sich erstreckenden Auszug voraussetzen, von dem es mehr als wahrscheinlich ist, dass er noch jetzt in unedirten Handschriften vorhanden ist.

B. Partieen neueren Ursprungs, welche die Metropöie der byzantinischen Dichter behandeln. Hierher gehört der Schluss des Capitels von den Iamben mit der Ueberschrift „*περὶ τοῦ Ἀνακρεοντείου*"; ferner ist Manches aus der Mitte dieses Capitels, welche die Ueberschrift *Ἔτι περὶ τοῦ ἰαμβικοῦ* trägt, und aus dem Capitel von den Dactylen der Schluss *Περὶ τοῦ ἐλεγείου* hierher zu rechnen.

C. Partieen älteren Ursprungs, die nicht aus dem Encheiridion excerpirt sind. Hierher gehört das 1. Cap. über die *κοιναὶ συλλαβαί*, das 2. Cap. *περὶ συνιζήσεως*, das 3. Cap. *περὶ ποδῶν*, — von dem kurzen 4. Cap. über die Arten der *ἀπόθεσις* lässt sich kaum etwas sagen —, im 5. Cap. unter der Ueberschrift *Ἔτι περὶ τοῦ ἰαμβικοῦ* die Unterscheidung des tragischen, komischen, satyrdramatischen Trimeters, im 7. Cap. die Darstellung des Hexameters mit der Ueberschrift *Ἔτι περὶ τοῦ αὐτοῦ*.

Folgendes möge die verschiedenartige Herkunft der einzelnen Bestandtheile übersichtlich machen:

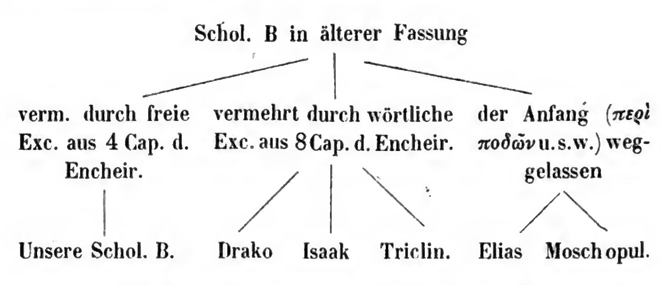
Cap. 1.	(*περὶ κοινῆς συλλαβῆς*)	C
Cap. 2.	*περὶ συνιζήσεως*	C
Cap. 3.	*περὶ ποδῶν. περὶ ἐπιπλοκῆς. περὶ σχημάτων*	C
Cap. 4.	(*περὶ ἀποθέσεως μέτρων*)	C
Cap. 5.	*περὶ ἰαμβικοῦ*	A
	ἔτι περὶ ἰαμβικοῦ	B. C
	περὶ ἀνακρεοντείου	B

Bevor wir auf die nähere Erörterung eingehen, muss zunächst auf das interessante Factum aufmerksam gemacht werden, dass sämtliche Schriften der byzantinischen Metriker ausser denen des Tricha und Tzetzes und den byzantinischen Scholien zu den alten Dichtern mit den Schol. B auf das nächste zusammenhängen. In ihnen ist das in den Scholien Enthaltene meist wörtlich abgeschrieben, in den meisten nur ein Theil desselben, in manchen aber mit Zusätzen, von denen wir im Allgemeinen annehmen dürfen, dass sie, insofern sie nicht Excerpte aus dem Encheiridion sind, in einer vollständigeren Fassung der Scholiensammlung als der uns vorliegenden enthalten waren. Diese Doppelgänger der Schol. B sind die S. 54. 55 genannten Byzantiner: der Pseudo-Drako, der von Gaisford aus einem Harleianer Cod. herausgegebene Anonymus (— wir können den ersteren Manuel Moschopulus, den zweiten Triclinius nennen —), Isaak Monachus, der von Keil aus einem Ambrosianer Cod. theilweise herausgegebene Anonymus, Elias Monachus, eine kleinere Schrift des Manuel Moschopulus und die kurzen Aufsätze, die den Namen des Herodian und Plutarch tragen.

Unter ihnen stimmen der Pseudo-Drako, Isaak Monachus und Triclinius darin überein, dass jeder zu demjenigen, was in den Scholien enthalten ist, einen Schluss hinzufügt, welcher Excerpte aus dem Encheiridion enthält. Von jedem der die πρωτότυπα behandelnden Capitel des Encheiridion mit Ausnahme des Cap. περὶ δακτυλικοῦ ist der Anfang wörtlich ausgeschrieben, statt dessen aber dasjenige, was die Schol. B in freierer Weise aus Hephästion excerpirt haben (die oben mit A bezeichneten Partieen) weggelassen. Dies wird wohl ein Zeichen sein, dass diese Partieen A erst später zu dem übrigen Theile der Scholien hinzugekommen sind. Weiter ist noch hinzuzufügen, dass Pseudo-Drako, Isaak und Triclinius in demjenigen, was sie aus Hephästion excerpiren (von einigen ganz unbedeutenden Sachen abgesehen) genau mit einander übereinstimmen, es kann also

nicht ein jeder selbstständig für sich diese Excerpte gemacht haben, sondern alle drei müssen aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen. Triclinius hat sich dann noch die Mühe gegeben, zu dem aus jedem Capitel des Encheiridions Excerpirten Beispiele aus Pindar hinzuzufügen und schliesslich noch eine Notiz über die Asynarteten zu bringen: es ist dies ein freieres Excerpt des hephästioneischen Capitels *περὶ ἀσυναρτήτων*.

Elias Monachus und Moschopulus lassen sämmtliche Excerpte aus Hephästion bei Seite, sowohl die der Schol. B wie die der drei vorher genannten Byzantiner, sie lassen ferner aus, was sich auf die Silben und die Tacte bezieht, und bringen nur dasjenige, was die Schol. B aus den Quellen C und B *περὶ ἰαμβικοῦ*, *περὶ δακτυλικοῦ*, *περὶ ἐλεγείου* und *περὶ ἀνακρεοντείου* enthalten. Auch sie müssen wieder eine gemeinsame Quelle haben. Hieraus ergibt sich Folgendes:



In dieser Weise ist das Verhältnis dieser metrischen Schriften durch Rossbach dargestellt, nur mit dem Unterschiede, dass derselbe die allen zu Grunde liegende Schrift nicht, wie es hier geschehen ist, als „Schol. B in älterer Fassung“, sondern als ein mit Hephästion in keinem Zusammenhange stehendes, grösstentheils aus älteren Metrikern zusammengetragenes Buch eines byzantinischen Metrikers ansieht.

Wir können nunmehr die Excerpte aus Hephästion unberücksichtigt lassen und uns dem übrigen in jenen Metrikern enthaltenen Materiale zuwenden. In der Anordnung desselben weichen sie vielfach von einander ab, wir legen in dem Folgenden die in den Schol. eingehaltene Ordnung zu Grunde.

1. *Περὶ ποσότητος συλλαβῶν.*

Was die Schol. B dem ersten Capitel des Encheiridion hinzufügen, betrifft lediglich die drei von dem „*τεχνικὸς*“ d. i. Hephästion aufgestellten Arten der *συλλαβὴ κοινή*. Zuerst werden kürzlich die drei Arten aufgeführt: die *μακρὰ* vor folgendem Vocal, die *βραχεῖα* vor Muta *cum liquida* und die auslautende *βραχεῖα*. Dann sollen die 10 *τρόποι* folgen, in denen die auslautende *βραχεῖα* als Länge gebraucht wird. Von diesen 10 sind aber nur die vier ersten genannt. Seitdem die Schol. des Cod. Saibant. bekannt sind, wissen wir, dass diese 10 *τρόποι* aus der Scholiensammlung A stammen, in welcher sie alle 10 enthalten sind. Nur wenig ist in den Schol. B am Ausdrucke geändert. Wir wissen aus den Schol. A nun auch noch weiter, dass die 10 *τρόποι* aus Heliodor ausgezogen sind, und so findet sich hier in den Schol. B ein freilich anderweitig genauer bekanntes Fragment aus Heliodor.

Genau die nämliche Partie der Schol. B. über die *συλλαβὴ κοινὴ* treffen wir nun auch im Pseudo-Drako p. 5, 11 —9, 2, ohne irgend welche Abweichung. Ihr geht nach einem Vorworte an den Sohn Poseidonius eine kurze Classification der Stoicheia und eine noch kürzere Definition der *συλλαβή*, *βραχεῖα* und *κοινὴ* voraus. Dies mag der Pseudo-Drako selbst gemacht haben, aber von p. 5, 11 an hat er wörtlich abgeschrieben aus den hephästioneischen Schol. B, und zwar so rücksichts- und gedankenlos, dass er den, auf Hephästion sich beziehenden Satz: *Τρεῖς δὲ λέγει παραφυλακὰς ἔχειν κτλ.* ausschreibt, ohne ein Wort zu verändern, obwohl das *λέγει* (sc. *Ἡφαιστίων*) im Zusammenhange des Pseudo-Drako völlig unverständig und sinnlos ist. — Hierauf schaltet der Pseudo-Drako einen Abschnitt über die Prosodie ein von 9, 8—123, der über die Hälfte des ganzen Buches einnimmt, zuerst in alphabetischer Ordnung (*περὶ χρόνων κατὰ στοιχεῖον*), dann von p. 106 an die Prosodie der *pronomina*, *adverbia*, *verba*, *nomina*, am Ende wieder ein alphabetisches Verzeichnis p. 117 ff. Aus diesem letzteren gibt der letzte Redacteur der Schol. A einen Auszug und der cod. Meermannianus citirt hierbei den Pseudo-Drako unter seinem wirklichen Namen *Κύριος Μανουὴλ ἐν τῷ καλουμένῳ πρώτῳ.* Bei keinem anderen griechischen Metriker

ist die Lehre von der Prosodie in die Darstellung der Metrik aufgenommen.

Im Abschnitte vom Hexameter gibt Pseudo-Drako p. 147 unter der Ueberschrift: περὶ κοινῆς συλλαβῆς τεχνολογικῶς eine zweite Darstellung der von Hephästion aufgeführten 3 τρόποι κοινῆς. Es ist nichts als eine geschwätzige Umschreibung. — Anonymus Harleian. bespricht die συλλαβὴ μακρά, βραχεῖα und κοινὴ sehr kurz p. 321, 10—25. Bemerkenswerth ist nur die Mittheilung der von ihm aufgebrachten Silbenzeichen, durch die sich der in der Harleianischen Handschrift nicht genannte Verfasser als Triclinius zu erkennen gibt; vgl. S. 55.

2. Περὶ συνιζήσεως.

Die Schol. B erweitern die von Hephästion aufgeführten Fälle der Synizesis. In der Saibantianischen Handschrift ist noch der Satz hinzugefügt, dass auch drei Vocale eine Synicesis erleiden könnten. Dies sage Heliodor in der εἰςαγωγὴ d. i. im Encheiridion. Auch diese Partie wird gleich dem über die κοινὴ συλλαβὴ in den Schol. B Enthaltenen aus den Schol. A stammen, obwohl in der uns vorliegenden Fassung derselben keine Parallele dazu vorliegt. — Sehr verwandt ist die Darstellung der Synizese, welche Furia p. 81—84 als zur Schrift des Elias gehörig aus einem cod. Laurent. 56, 16 und einem cod. Venet. 483 mitgetheilt hat. Dies ist genau dieselbe Partie, welche er schon p. 71—73 aus einem anderen Florentiner Cod. hat abdrucken lassen, nur dass hier der Anfang fehlt. Zur Schrift des Elias gehört sie nicht; sie bildet vielmehr mit dem von p. 84—86 Folgenden περὶ ἐπῶν χωλῶν ein von Elias unabhängiges Excerpt aus einer Sammlung der Schol. B, vgl. die Unterschrift: Τέλος σὺν θεῷ περὶ συνιζήσεως καὶ περὶ χωλαινόντων ἐπῶν. Das Citat aus Heliodor bei der Synizese fehlt hier, dagegen ist Heliodor am Ende der χωλαίνοντα ἔπη citirt. Vgl. unten unter No. 5 περὶ ἡρῴου.

Aus gleicher Quelle ist, was Pseudo-Drako p. 145, 16—147, 4 und Triclin. p. 320, 12—321, 9 über die Synizese darbieten. Es ist unnöthig dies weiter auszuführen.

3. *Περὶ ποδῶν.*

Gehen die vorhergenannten Abschnitte der Schol. B auf eine vollständigere Sammlung der Schol. A, also in letzter Instanz auf eines der alten *ὑπομνήματα* zum Encheiridion zurück, so lässt sich dies auch von demjenigen sagen, was die Schol. B in dem Abschnitte *περὶ ποδῶν* überliefern. Denn hier berufen sie sich geradezu auf die *σχολιογράφοι*, unter denen natürlich keine anderen als die *σχολιογράφοι* zum Encheiridion verstanden werden können; p. 172: *Τῶν δὲ τετρασυλλάβων μνείαν οἱ σχολιογράφοι οὐκ ἐποιήσαντο· διὸ τοῦτο οὐδὲ ἡμεῖς πολλὰ περὶ αὐτῶν φιλοκρινοῦμεν.* Dasselbe gilt hiernach auch von den entsprechenden Darstellungen der übrigen Byzantiner, die hier den Inhalt der Schol. B. in einer bald mehr, bald weniger verkürzten Fassung geben. Am wenigsten verkürzt ist sie bei Pseudo-Drako p. 127—133.

Dass diese ganze Darstellung *περὶ ποδῶν* ursprünglich in der auf die alten *ὑπομνήματα* sich stützenden Scholiensammlung gestanden, wird um so wahrscheinlicher, als der Anfang derselben auch in demjenigen, was die uns erhaltenen Schol. A zum dritten Capitel des Hephästion hinzufügen, enthalten ist. Man vergleiche die beiden Schol. A „*πούς ἐστι ποιῶν ἢ ποσῶν σύνθεσις συλλαβῶν κτλ.*“ p. 22 und „*Ἐνταῦθα περὶ τῶν ποδῶν βούλεται διαλαμβάνειν κτλ.*“ Dass insbesondere das letztere Scholion in einer älteren Fassung der Scholiensammlung nicht da abgebrochen war, wo es in unserer Sammlung aufhört, sondern sich noch specieller über die *πόδες* verbreitete, ergibt sich aus dem Fragmente *περὶ ποδῶν*, welches Furia p. 70 aus dem Cod. Florent. des Tricha hat abdrucken lassen. Der Anfang stimmt gänzlich mit dem genannten Schol. A überein; dann wird hier in der Berechnung der *πόδες*, ganz in der Weise wie dies in den Schol. B *περὶ ποδῶν* ausgeführt ist, weiter fortgefahren.

Nicht unbemerkt darf die grosse Differenz bleiben, welche in dem Cap. *περὶ ποδῶν* zwischen den Handschriften der Schol. B besteht. Der Cod., aus welchem die ed. Florent. die Schol. abgedruckt hat, gehört der schlechteren handschriftlichen Klasse an. Mit ihm stimmt auch der Cod. des Turneb. in allem Wesentlichen überein. Eine durchaus andere Fassung aber zeigen die Schol. im Cod. Saibant. Hier weicht einmal die Anordnung

ab, sodann aber ist das meiste viel ausführlicher. Es ist unverzeihlich, dass gerade an dieser Stelle die Mittheilungen Gaisford's unvollständig sind. Einen Ersatz finden wir in dem oben angeführten Fragmente, welches H. Keil aus einer ambrosianischen Handschrift veröffentlicht hat. Hier zeigt das Cap. *περὶ ποδῶν* eine so durchgehende Uebereinstimmung mit den Schol. Saibant., dass der Librarius dieses ambrosianischen Tractates (denn etwas anderes als ein Librarius ist er nicht) die Scholia Saibantiana so lange repräsentiren muss, bis jemand eine neue Vergleichung dieser Handschrift unternimmt. Leider hat auch Keil den ambrosianischen Tractat nur unvollständig mitgetheilt und die in den verwandten Schriften fehlende Darstellung der *πόδες πεντασύλλαβοί* und *ἑξασύλλαβοι* ausgelassen, deren Kenntnis nicht ohne Interesse sein würde.

An die Darstellung der *πόδες* schliessen die Schol. B die *ἐπιπλοκὴ* an. Hephästions Encheiridion sagt nichts von ihr, doch ist zu denken, dass seine ausführlicheren Schriften dies Capitel, welches bei Heliodor eine so grosse Bedeutung hat, nicht unberücksichtigt liessen. Die Scholia A, namentlich die Saibantianischen, haben die *ἐπιπλοκὴ* zur Erläuterung des hephästioneischen Capitels *περὶ ποδῶν* vielfach herbeigezogen, in den alten *ὑπομνήματα* war sie also an dieser Stelle behandelt. Ebendaher wird auch die *ἐπιπλοκὴ* der Schol. B entlehnt sein, obwohl die hier uns vorliegende ausserordentlich wortreiche Fassung von der ursprünglichen Darstellung der *ὑπομνήματα* durchaus verschieden sein muss. Sehr verkürzt ist, was Pseudo-Drako p. 125 und Triclinius p. 318 Gaisf. aus derselben Quelle über die *ἐπιπλοκὴ* mittheilen.

Der *ἐπιπλοκὴ* folgen in den Schol. B die *σχήματα* des Hexameter und Trimeter. Sie können in der Quelle nicht an dieser Stelle gestanden haben. Ueber die entsprechenden Darstellungen bei den übrigen Byzantinern s. unten No. 5.

Diese aus den hephästioneischen „*σχολιογράφοι*" fliessenden Darstellungen der *πόδες* bei den Byzantinern erhalten nun noch ein ganz besonderes Interesse durch ihre Verwandtschaft mit den Darstellungen der *pedes* bei den römischen Metrikern. Es ist dieselbe so gross, dass irgend ein römischer Metriker, der den übrigen als Grundlage dient, geradezu die Quelle, aus der jene

Griechen schöpfen, übersetzt haben muss. Dies zeigt sich vor Allen bei Diomedes *de pedibus* p. 425—439. Er beginnt wie die Schol. B (und A) mit der Definition des *pes*, wobei die ἄρσις und θέσις nicht vergessen ist, und mit der Eintheilung der *pedes* nach der Silbenzahl und nach den Kategorieen der *pedes simplices* (der πόδες ἁπλοῖ in den Schol.) und *duplices* (σύνθετοι). Nach diesen folgt die Aufzählung der *simplices*, d. i. der zwei- und dreisilbigen. Ehe von da zu den viersilbigen übergegangen wird, wird in dem fragm. Ambros., welches von allen metrischen Schriften der Griechen die vollständigste Darstellung der πόδες gibt, die Theorie der Tactarten und Tacttheile eingeschaltet. Dieselbe Einschaltung treffen wir an dieser Stelle auch in der Darstellung des Diomedes; es wird hier jene Theorie genau in derselben Weise ausgeführt mit ihrer höchst merkwürdigen, von der Auffassung der Rhythmiker so sehr abweichenden Eigenthümlichkeit, dass in jedem πούς ohne Rücksicht auf den Ictus der erste Tacttheil als ἄρσις, der zweite als θέσις aufgefasst wird. Erst nach dieser Einschaltung werden die *pedes compositi* oder *duplices* behandelt und zwar zunächst die viersilbigen. Es folgen dann noch die fünfsilbigen, genannt *heteroploci*. Die in dem fragm. Ambros. vorkommende Darstellung der fünfsilbigen ist uns nicht bekannt. Die Aufzählung der sechssilbigen fehlen auch bei Diomedes. Nicht zu übersehen ist, dass nach Diomed. p. 425 fin. ausser den zwei-, drei-, viersilbigen bloss noch der 32 fünfsilbigen Erwähnung geschieht, während späterhin p. 434 auch von den 64 sechssilbigen die Rede ist. Ebenso wird Schol. B im Anfange die Silbenzahl des πούς nur bis zur Zahl fünf ausgedehnt, p. 166 ist aber auch von den 64 ἑξασύλλαβοι die Rede.

Was bei dieser Anordnung der πόδες nun besonders auffällt, ist dies, dass die Theorie von den Tactarten und der ἄρσις und θέσις in beiden Darstellungen nicht etwa den πόδες vorausgeschickt oder am Ende hinzugefügt ist, sondern an derselben Stelle in der Mitte eingeschaltet ist. Dies kann nicht zufällig sein, namentlich bei der genauen Uebereinstimmung der in dieser Einschaltung gegebenen Theorie. Wir können uns dies nur so denken, dass schon eine gemeinsame Quelle diese Anordnung gegeben, deren letzte Ausläufer auf der einen Seite

die lateinische Darstellung des Diomedes, auf der anderen Seite die byzantinische Darstellung ist.

Die Gemeinsamkeit der Quelle wird nun vollständig durch das bestätigt, was beiderseits von den *πόδες* im Einzelnen gesagt ist. Hierbei haben wir natürlich abzuscheiden, was der lateinische Metriker von einem angeblichen italischen Ursprunge derselben mittheilt (der Pyrrhichius wird mit Bellona, der Spondeus mit Numa Pompilius und den Saliern, der Iambus mit Liber, Mars, den *prisci Apuli* und ihrem *dux Daunius* in Zusammenhang gebracht). Scheiden wir dies ab, so ist das diomedische Capitel *de pedibus* eine Uebersetzung desselben griechischen Textes zu nennen, aus welchem die Schol. B, insbesondere die Saibantiana und das frag. Ambros. geschöpft ist. Selbst griechische Ausdrücke des Originals haben sich in der lateinischen Darstellung des Diomedes erhalten: *trochaeus . . . dictus ἀπὸ τοῦ ἐπιτρέχοντας λέγειν. anapaestus . . . dictus παρὰ τὸ ἀναπαίειν κατὰ τὸ ἀνάπαλιν ἀντικρούειν πρὸς τὸν δάκτυλον.*

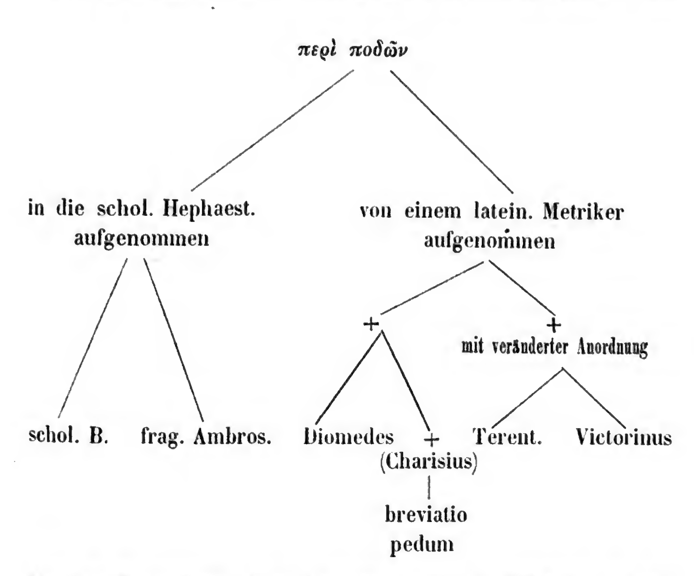
Eine ganz ähnliche Darstellung wie die des Diomedes ist die anonyme *breviatio pedum* p. 304 ff. Sie ist eine sehr starke Verkürzung des von Diomedes Gesagten, aber das in ihr Enthaltene stimmt genau mit Diomedes überein, vor Allem auch die Beispiele zu den einzelnen *pedes* (nur selten z. B. beim Proceleusmaticus, Ionicus a maiore, Antispast ist ein anderes Beispiel gewählt). In sehr wenig Puncten hat sie etwas vor Diomedes voraus, beim Amphibrachys: *hunc alii mesiten, alii stolan* (?) *appellaverunt*, beim Ditrochäus: *qui et dichorius*, beim Tribrachys: *Cicero enim de oratore etiam trochaeum appellavit.* Sie steht auch dadurch mit Diomedes in dem nächsten Zusammenhange, dass sie neben diesem die einzige Schrift ist, in welcher die *pedes pentasyllabi* aufgezählt werden. Hier aber gehen die Darstellungen weiter auseinander als in dem vorausgehenden, denn es fehlen in der *breviatio* die bei Diomedes vorkommenden Namen der *pentasyllabi*, die Anordnung ist eine andere und endlich sind auch die *hexasyllabi* aufgefürt, auf welche Diomedes nicht weiter eingeht. Wir werden wohl nicht annehmen können, dass die *breviatio* der Schrift des Diomedes entnommen ist. Man pflegt sie gewöhnlich als die des Cäsius Bassus zu bezeichnen, doch gibt die handschriftliche Ueberlieferung, so weit sie

bis jetzt bekannt, schwerlich ein Recht dazu. Dass Diomedes in einem anderen Theile seiner Metrik, der auf einer ganz anderen Quelle als die in Rede stehende Partie beruht*), aus der Metrik des Cäsius Bassus häufige Citate bringt, kann hier nicht in Anschlag gebracht werden. Eher sollte man bei der *breviatio* an einen Auszug aus Charisius denken, der in dem, was sonst von ihm vorliegt, der stete Doppelgänger unseres Diomedes ist.

Zwei andere nah verwandte Darstellungen *de pedibus* sind die des Terentianus Maurus v. 1335—1577 und die des Marius Victorinus p. 55—65. Die Beispiele sind bei beiden grösstentheils die nämlichen und ebenso ist die Anordnung des Stoffes dieselbe. Sie ist darin von der griechischen Quelle und Diomedes abweichend, dass von der ἄρσις und θέσις und den durch sie bedingten Tactarten nicht in der Mitte zwischen den drei- und viersilbigen *pedes* gehandelt wird, sondern dass je zwei einander entsprechende *pedes* (z. B. Iambus und Trochäus, Dactylus und Anapäst) zusammen behandelt und schliesslich für diese beiden die ἄρσις und θέσις nebst dem Rhythmengeschlechte angegeben wird. So ist es wenigstens bei den *simplices pedes*, d. i. den *disyllabi* und *trisyllabi*. Am Ende der *simplices* heisst es in beiden Quellen, dass durch ihre Auflösung zusammengesetzte Tacte entstehen. Dann werden die zusammengesetzten viersilbigen behandelt, ohne dass hier bei den einzelnen das Rhythmengeschlecht angegeben wird. Erst am Ende redet Terentianus Maurus im Zusammenhange von der ἄρσις und θέσις der viersilbigen. Hiermit schliesst Terentianus seine Darstellung. Bei Marius Victorinus folgt noch eine allgemeine Uebersicht der Theorie der *pentasyllabi* und *hexasyllabi* (etwa wie in den Schol. B). Was Terentianus Maurus im Einzelnen von den *pedes* sagt, das findet sich mit wenigen Ausnahmen (wie die doppelte Bedeutung von *bacchius* und *antibacchius*, der beim Proceleusmaticus angeführte Vers, die συνάφεια bei dem Ionicus) auch bei Marius Victorinus. Im Uebrigen ist dieser viel reichhaltiger, fast so reichhaltig wie Diomedes. Einzelnes hat er

*) Ein Beweis dafür ist die in der späteren Partie vorkommende Bedeutung des *bacchius* und *palimbacchius*, welcher die Angabe des Cap. *de pedibus* entgegengesetzt ist.

auch vor Diomedes voraus. Kaum aber kommt bei ihm auch nur eine einzige Notiz vor, der wir nicht in den Schol. Heph. begegneten. Was er von der *παραύξησις* der *pedes* sagt (es ist ihm unter den lateinischen Metrikern eigenthümlich), findet sich zwar nicht in unseren Schol. B, wohl aber ist davon in unseren Schol. A die Rede (p. 22: *τρεῖς δὲ παραυξήσεις ἔχουσιν οἱ δισύλλαβοι ἀπὸ διχρονίας μέχρι τετραχρονίας*), und ohne Zweifel waren diese *παραυξήσεις* in einer ursprünglicheren Fassung der Schol. weiter ausgeführt. Hiernach wird man nicht annehmen können, dass die von Marius gegebene Darstellung aus Terentianus geschöpft sei, und hat auch keinen Grund zu der Annahme, dass Marius die Darstellung des Terentianus und dessen Beispiele zu Grunde legt, und zu dieser Grundlage etwa aus Diomedes oder einem anderen Metriker, wohl gar dem griechischen Original, woraus die Angaben des Diomedes und Terentianus stammen, das Uebrige hinzugefügt habe. So viel steht fest, dass irgend ein lateinischer Metriker das griechische Original benutzt hat, aus welchem die byzantinische Darstellung der *πόδες* fliesst. Auf diesem Wege ist die dort gegebene verkehrte Auffassung der Wörter *ἄρσις* und *θέσις*, welche von wenig Vertrautheit mit der Rhythmik zeugt, zu den lateinischen Metrikern gekommen. Jener lateinische Metriker muss älter als Terentianus Maurus sein, also spätestens dem dritten Jahrhunderte angehören. Aus diesem Jahrhunderte datiren die frühesten Scholien zu Hephästion, denn in diesem Jahrhunderte lebt Longinus. Wir brauchen nun aber keineswegs anzunehmen, dass jener lateinische Metriker aus einem *ὑπόμνημα* zum hephästioneischen Encheiridion geschöpft habe, denn wir finden sonst bei den lateinischen Metrikern kaum eine einzige Spur, dass sie das Encheiridion benutzen; viel einfacher ist die Annahme, dass jener lateinische Metriker sich für die Darstellung der *pedes* zu dem griechischen Originale gewandt habe, aus welchem Longin oder Orus oder ein anderer *σχολιογράφος* zum hephästioneischen Capitel *περὶ ποδῶν* jene Zusätze hinzugefügt, welche uns durch die spätere Scholiensammlung, durch das frag. Ambrosian. und andere byzantinische Schriften mehr oder weniger verkürzt überkommen sind.



Die den Byzantinern (frag. Ambros.; Schol. B Saibant.) und zugleich dem Diomedes gemeinsame Anordnung (vgl. oben) muss die ursprüngliche sein, die hiervon abweichende Anordnung bei Terentianus und Victorinus kann erst auf lateinischem Boden entstanden sein. Damit verliert die Ueberlieferung der letzteren natürlich durchaus nicht an ihrem Werthe. Im Allgemeinen hat sich das Original am vollständigsten bei den Byzantinern erhalten. Hier sind namentlich zahlreiche Beispiele aus den alten Dichtern bewahrt, welche der Vf. den einzelnen *πόδες* hinzugefügt hatte: Verse aus Archilochus, Callimachus, Sophokles (aus Thamyris u. a.), Euripides. Einige dieser Beispiele wird auch der lateinische Metriker aufgenommen und durch analoge lateinische Verse wiedergegeben haben. Eines davon hat sich bei Terent. Maur. erhalten, denn dieser gibt zum Proceleusmaticus v. 1464 einen Vers, welcher offenbar nach dem griechischen Verse, welchen die Schol. B als proceleusmatischen Mustervers bringen, gebildet ist:

ἴθι μόλε ταχύποδος ἐπὶ δέμας ἐλάφου
perit abit avipedis animula leporis

Martianus Capella 5 p. 169 führt diesen Vers als einen Vers des Serenus an, aus welchem Terentianus, Diomedes und Marius Victorinus häufig Beispiele entnehmen; aber dies ist vermuthlich ein Irrthum, denn der Vergleich mit dem angeführten griechischen Verse und die Stelle, wo beide vorkommen, weisen darauf hin, dass er von einem lateinischen Metriker gebildet sein muss. Wahrscheinlich beruht die Autorität des Serenus auf einer Verwechselung mit einem anderen dem Serenus angehörigen Verse

Animula miserula properiter abiit (Diom. 513)

welcher bei irgend einem Metriker daneben stand. Auch Mar. Vict. p. 134 bringt diesen Vers neben anderen als Beispiel. — Mitunter aber haben die Lateiner den Byzantinern gegenüber das Ursprüngliche. Wir lesen Schol. B Saib. p. 178: *Τέταρτος ὁ ἀντικείμενος τούτῳ διτρόχαιος ἢ ἀντιπαράλληλος ὁ καὶ κρητικὸς κατ' Ἀριστόξενον ἢ καὶ διχόρειος ἢ τροχαϊκὴ ταυτοποδία.* In den anderen Handschriften ist *κατ' Ἀριστόξενον* ebenso wie *ἀντιπαράλληλος* weggelassen, dagegen findet es sich im frag. Ambros. Bei Diomed. p. 436 finden wir: *Huic contrarius est ditrochaeus... qui pes creticus κατὰ τροχαῖον dicitur.* Dies scheint die richtige Lesart zu sein. Doch ist nicht ausser Acht zu lassen, dass eine Stelle der Schol. B entschieden auf Aristoxenus zurückgeht, p. 168: *Ἄλλοι δὲ καὶ ἡγεμόνα φασὶν αὐτὸν ... οὗτος δὲ κατὰ πόδα μὲν οὐ βαίνεται διὰ τὸ κατάπυκνον γίνεσθαι τὴν βάσιν καὶ συγχεῖσθαι τὴν αἴσθεσιν, κατὰ διποδίαν δὲ συντιθέμενος κτλ.*, vgl. Aristox. rh. p. 302 *τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι τὴν ποδικὴν σημασίαν.* Der Vf. des Originals hat indess diese Stelle schwerlich aus Aristoxenus selber genommen, sondern aus einer abgeleiteten Quelle (etwa einem früheren Metriker, woher auch die Stelle bei Dionys. comp. 14 stammen mag), denn sonst würde er in der *ἄρσις* und *θέσις* besser Bescheid gewusst haben. — Für Mar. Vict. ist auf dessen Notiz vom Amphimacer p. 59 aufmerksam zu machen: *Hoc pede ἐπορχήματα constabant*, welches sonderbarer Weise auch in der Ausgabe Gaisford's nicht berichtigt ist. Fragm. Ambros. gibt hier das richtige *ὑπορχήματα.*

4. *Περὶ ἀποθέσεως μέτρων.*

Was die Schol. B in der uns erhaltenen Fassung zum vierten hephästioneischen Capitel über die Katalexis, Hyperkatalexis

u. s. w. darbieten, ist sehr wenig. Der Pseudo-Drako und Triclinius enthalten ausserdem Partieen über „das *μέτρον* im Allgemeinen“, die vermuthlich aus einer vollständigen Sammlung der Scholien entlehnt sind. Triclinius p. 318: *Μέτρον δέ ἐστι ποδῶν ἢ βάσεων σύνταξις κτλ.*, was wir bis auf die letzten Sätze beim Pseudo-Drako p. 124 ff. wörtlich übereinstimmend wiederfinden. Die *μέτρα* werden hier nach *γένος*, *εἶδος*, *σύνταξις* (d. i. ob gleichförmige oder ungleichförmige Metra, hier *ἁπλᾶ* und *σύνθετα* genannt), *τομή*, *μέγεθος*, *σχέσις*, *ἀπόθεσις* unterschieden. Das sind keine erst von den Byzantinern aufgestellte Kategorieen. Beide Metriker führen unter der Kategorie der *τομὴ* die Cäsuren des Hexametrons aus, Triclinius unter der *ἀπόθεσις* die Katalexis, Hyperkatalexis u. s. w. Bei Drako p. 124 geht dieser Darstellung eine Erörterung des Begriffes *μέτρον* vorher; sie ist eine Abkürzung des darüber in den Longinianischen Prolegomena enthaltenen. Noch einmal kehrt Triclinius p. 321 zum *μέτρον* zurück: *Προῆλθε δὲ τὸ μέτρον ἐκ θεοῦ κτλ.* Dies Stück war schon vor der Herausgabe des harleiianischen Triclinius durch einen pariser Codex bekannt und wurde dem Longin zugeschrieben. Zu einer solchen Annahme fehlen die Gründe, doch ist es sicherlich aus einer ähnlichen Stelle wie in den Prolegomena des Longin entstanden. Vgl. auch den Anfang bei Isaak Monachus. — Vollständigere Handschriften der Schol. B, deren Bekanntwerden zu erwarten steht, werden vielleicht auch für diese Partieen des Drako und Triclinius die Parallelstellen liefern.

5. *Περὶ ἡρῴου.*

Sehr reich sind die Bemerkungen, welche die Schol. B zum dactylischen Hexameter hinzufügen, p. 189 *Ἔτι περὶ τοῦ αὐτοῦ* bis p. 199. Es wird hier nach einem allgemeineren Eingange von den *διαφοραί*, *πάθη*, *εἴδη* des Hexameter gehandelt. Dies Alles findet sich bei den übrigen Byzantinern wieder, nämlich Pseudo-Drako p. 137 ff., Triclin. p. 325—327, Isaak Monach., Moschopul. ap. Titze. Ausserdem werden hier auch die *τομαὶ* und die *σχήματα* des Hexameters aufgeführt. Ferner ist anzuführen die anonyme Darstellung der *πάθη* Furia p. 86, die pseudo-herodianische Darstellung der *εἴδη* ib. p. 88; die pseudo-

plutarchische der *διαφοραὶ* und *εἴδη* am Ende der Plutarch-Ausgaben. In dem von Furia gegebenen Texte des Elias finden sich *Περὶ ἡρωϊκοῦ μέτρου* p. 78 die *διαφοραὶ* und *πάθη* ebenfalls, doch fehlen sie in der besseren venetianischen Handschrift und auch in der florentinischen Handschrift verrathen sie sich als ein Zusatz, denn sie folgen auf die Worte: *Καὶ ταῦτα μὲν ὡς ἐν συντόμῳ περὶ τοῦ ἰαμβικοῦ μέτρου καὶ ἡρωϊκοῦ ἀρκούντως διείληπται.*

Ueber das Verhältnis der einzelnen byzantinischen Quellen zu einander ist es kaum der Mühe werth zu reden; die Abweichungen sind durchaus geringfügig. Statt dessen muss hier auf dasjenige eingegangen werden, was uns durch sie in den Abschnitten von den *πάθη*, *διαφοραὶ* und *εἴδη* überliefert wird. Unter den *πάθη* verstehen die Metriker „Fehler“, d. i. scheinbare Fehler, die durch Synizesis u. s. w. entfernt werden (*θεραπεία*). Bisweilen aber beruhen diese *πάθη* auf den falschen Lesarten schlechter Handschriften, deren sich die Metriker bedienen. Solche Verse werden *ἔπη χωλὰ* oder auch *χωλαίνοντα* genannt. Das *πάθος* kann entweder im An-, In- oder Auslaute statt finden; in jedem dieser Fälle kann der Vers scheinbar *eine* Silbe zn wenig haben (*πάθος κατ᾽ ἔνδειαν*) oder eine Silbe zu viel (*πάθος κατὰ πλεονασμόν*). Hiernach werden 6 Arten von *ἔπη χωλαίνοντα* unterschieden.

Πάθη κατ᾽ ἔνδειαν.

1. *Ἀκέφαλον* (das *πάθος* im Anfange):
   ἐπειδὴ νῆας τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο *Ψ* 2
   ὃς ἤδη τά τ᾽ ἔοντα τά τ᾽ ἐσσόμενα πρό τ᾽ ἔοντα *Α* 70
   Βορέης καὶ Ζέφυρος τώτε Θρῄκηθεν ἄητον *Ι* 5
   πλέονές κα μνηστῆρες ἐν ὑμετέροισι δόμοισι *σ* 246
   Ζεφυρείην πνείουσα *η* 119.
2. *Λαγαρόν* oder *μεσόκλαστον*, auch *σφηκοειδὲς* Schol. B 196 (in der Mitte):
   βῆ δ᾽ εἰς Αἰόλου κλυτὰ δώματα *κ* 60.
3. *Μείουρον* (am Ende):
   Τρῶες δ᾽ ἐρρίγησαν ἐπεὶ ἴδον αἴολον ὄφιν *Μ* 208.

Mit der *θεραπεία* solcher Verse beschäftigt sich Schol. B p. 196, ebenso auch Elias. Manche werden für *ἀθεράπευτα* erklärt. Es heisst hier: *Φασὶ δέ τινες καὶ περὶ τούτων ὅτι ὁ ποιητὴς εὐφωνίας*

μᾶλλον ἢ μέτρου φροντίζων ἐστὶν ὅπου τῆς τοῦ μέτρου ἀκριβείας ὑπερορᾷ· καὶ τοῦτο δῆλον ἐκ τοῦ „Τρῶες ... ὄφιν". ἠδύνατο γὰρ εἰπεῖν

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν ὅπως ὄφιν αἴολον εἶδον·

ἢ ὅτι ἐνταῦθα ὁ ποιητὴς ἥσθετο τῆς τοῦ δασέος φ ἐκφωνήσειος πλέον τι ἐχούσης διὰ τὸ σφοδρότητα τοῦ πνεύματος, ὡς καὶ Ἡλιοδώρῳ δοκεῖ τῇ δασείᾳ πλέον τι νέμειν. τὸ αὐτό φασι καὶ περὶ τοῦ „Ζεφυρείην". Dies ist also wiederum eine Partie, welche ein älterer σχολιογράφος (etwa Orus) aus Heliodor entlehnt hat.

Πάθη κατὰ πλεονασμόν.

4. *Μακροκέφαλον* oder *προκέφαλον* (am Anfang):
Ἦ εἰπέμεναι δμωῇσιν Ὀδυσσῆος θείοιο δ 682
ἢ οὐχ ἅλις ὅττι γυναῖκας ἀνάλκιδας ἠπεροπεύεις
Χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ καὶ ἐλίσσετο πάντας Ἀχαιούς Α 15.

5. *Προκοίλιον* (in der Mitte):
θώρηκας ῥήξειν δηΐων ἀμφὶ στήθεσσιν Β 544
Ἀτρεῖδαί τε καὶ ἄλλοι ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί Α 17
Πατρόκλου ποθέων ἀνδροτῆτά τε καὶ μένος ἠΰ Ω 6.

6. *Δολιχόουρον*, *μακροσκελές* (am Ende):
λεπτὸν καὶ χαρίεν περὶ δὲ ζώνην βάλετ' ἰξυϊ ε 231
ἀλλ' ὅτε Σούνιον ἱρὸν ἀφικόμεθ' ἄκρον Ἀθηναίων γ 278.

Es ist zu bemerken, dass die beiden Verse mit falschen Lesarten Ω 6 und γ 278 nicht in den Schol. B, wohl aber bei den anderen Byzantinern als Beispiele des *προκοίλιον* und *δολιχόουρον* vorkommen.

Die *εἴδη* und *διαφοραὶ* sind Kategorieen, die begrifflich nicht von einander geschieden sind. Es werden darunter verstanden Eigenthümlichkeiten des Verses in Bezug auf Wort- und Satzende, Euphonie und Kakophonie, Silbenschema, poetischen Charakter. Wir werden diese sich aus der Sache ergebenden Kategorieen zu Grunde legen und dabei bei jedem Verse durch ein *Δ* oder *E* anmerken, ob ihn unsere Quelle zu den *εἴδη* oder den *διαφοραὶ* zählt.

Εἴδη und *διαφοραὶ* des Wort- und Satzendes:

7. *Ἀπηρτισμένον* (*E*) bildet einen vollständigen in sich abgeschlossenen Satz:
ὡς εἰπὼν πυλέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ Η 1.

8. *Τέλειον* (*Δ*) enthält alle Satztheile:

πρὸς δ' ἔμε τὸν δύστηνον ἔτι φρονέοντ' ἐλέαιρε *X* 59.

9. *Ὑπόρρυθμον* (*Δ*): jeder *πούς* fällt mit einem Wortende zusammen:

ὕβριος εἵνεκα τῆς δέ, σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν *A* 214.

10. *Ἐμπερίβολον* (*Δ*) enthält die hauptsächlichsten der aristotelischen Kategorieen:

πόσον ποῖον οὐσία ποῦ πότε
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς ἄϊδι προΐαψεν.

11. *Κλιμακωτόν, προβάθμιον, ἡλιοειδές* (*Δ*): jedes folgende Wort ist um eine Silbe länger als das vorausgehende:

ὦ μάκαρ Ἀτρείδη μοιρηγενὲς ὀλβιοδαίμων *Γ* 182.

12. *Σφηκίας* (*E*) *ἐστὶν ὁ εἰς δύο ἰσοσυλλάβους τομὰς τεμνόμενος, τῆς τομῆς εἰς μέρος λόγου ἀπαρτιζούσης. εἴρηται δὲ σφηκίας ἀπὸ τῆς σφηκὸς ζωυφίου κατὰ τὸ μέσον λεπτοτάου ὄντος* Drac. p. 142:

ἢ λάθετ' ἢ οὐκ ἐνόησεν, ἀάσσατο δὲ μέγα θυμῷ *I* 537.

Die drei letzten stehen nicht in unseren Texten der Schol. B.

13. *Βουκολικὸν* (*Δ*) *τὸ μετὰ τρεῖς πόδας ἀπαρτίζον εἰς μέρος λόγου*:

ἐξ ἐπιδιφριάδος πυμάτοις ἱμᾶσι δέδεντο *K* 475 (Scholl.)
ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω τόδε, καὶ τετελέσθαι οἴω *A* 204 (Drac.).

Diese fehlerhafte Definition des *βουκολικὸν* ist allen Byzantinern gemeinsam. Auffallend ist, dass sie auch da, wo von den Cäsuren des Hexametron die Rede ist, einen gemeinsamen Fehler, jedoch einen anderen als hier begehen. Hier ist nämlich die *βουκολικὴ τομὴ* folgende:

Ζεὺς μέν που τόγε οἶδε καὶ ἀθάνατοι | θεοὶ ἄλλοι.

Εἴδη der Euphonie und Kakophonie.

14. *Μαλακοειδὲς* (*E*), wofür als Beispiel

αἵματι δ' οἱ δεύοντο κομαὶ χαρίτεσσιν ὁμοῖαι *P* 51.

15. *Κακόφωνον* (*E*) mit zu vielen Vocalen:

Φήῃ ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὤμῳ *λ* 127.

16. *Τραχύ* (*E*):

Τριχθά τε καὶ τετραχθὰ διατρυφὲν ἔκπεσε χειρός *Γ* 363.

Εἴδη und *διαφοραὶ* des Silben-Schemas.

17. *Ἰσόχρονον* (*E*) aus lauter langen Silben:

τὼ δ' ἐν Μεσσήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλοιιν *φ* 75.

18. *Κατενόπλιον* (*Δ*) mit dem Spondeus an dritter Stelle:
ὣς φάτο δακρυχέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ *Α* 357.
19. *Περιοδικὸν* (*Δ*) mit dem Spondeus an zweiter und vierter Stelle:
οὐλομένην ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν *Α* 2.
20. *Σαπφικὸν* (*Δ*) mit dem Spondeus an erster Stelle:
Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός, ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς *Α* 9.

Εἴδη und *διαφοραὶ* des poetischen Charakters.

21. *Λογοειδὲς* (*Ε*) } ein prosaischer Vers, ohne Tropen und
22. *Πολιτικὸν* (*Δ*) } Pathos:
ἵππους δὲ ξανθὰς ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα *Λ* 680.

Abweichend von den Schol. B, Drako u. a. führen Triclinius, Pseudo-Herodian und die bei Elias eingeschobene Partie die *πάθη* unter den *εἴδη* auf. — Aus den zu den *εἴδη* und zu den *διαφοραὶ* gezählten Versarten ergibt sich, dass zwischen beiden Kategorieen kein Unterschied besteht, das *ἡρῷον λογοειδὲς* gehört zu den *εἴδη*, das *πολιτικὸν* zu den *διαφοραί*, und doch sind beide genau dasselbe. Es müssen daher jene beiden Kategorieen von verschiedenen Metrikern aufgestellt sein — derjenige, welcher die *εἴδη* aufgestellt hat, kann nicht auch die *διαφοραὶ* aufgestellt haben. Dass ein *ὑπόμνημα* zum Hephästion beide neben einander gestellt hat, ist nicht auffallend.

Es ist oben nachgewiesen, dass sich die von den Byzantinern gegebene Darstellung *περὶ ποδῶν* auch bei den römischen Metrikern wiederfindet. Etwas Aehnliches kommt auch in Bezug auf das vorliegende Capitel *de heroo* vor. Diomedes lässt der Partie seines Buches, welche nachweislich mit dem zweiten Buche des Marius Victorinus auf gemeinsamer Quelle beruht p. 473—484 (c. XVIII — XXXIII), einen Abschnitt *de dactylico hexametro* vorausgehen, p. 461—473, worin nach einer allgemeinen Einleitung über den Hexameter Folgendes behandelt wird: Die 32 *figurae* (Silbenschemata), die Cäsuren, 10 Arten des *„optimi versus“* und endlich die *improbati versus*. Die *improbati versus* finden wir im ersten Buche des Marius Victorinus p. 90 wieder unter der Ueberschrift: *de vitiis versuum* — es sind dies die *πάθη* —, ebendaselbst p. 85 auch die Cäsuren des Hexameters. Ueber die *πάθη* lesen wir bei Diomed. p. 472:

Mutili vel trunci sunt qui in principio amputantur et litteram vel syllabam amittunt vel tempore deficiunt, Graece dicuntur ἀκέφαλοι ...

ἐπεὶ δὴ νῆάς τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο.

Versus in media parte exiles vel hiulci vocantur λαγαροί ...

βῆ δ' εἰς Αἰόλου κλυτὰ δώματα.

Ecaudes sunt qui in ultima conclusione oratiuncula vel syllaba fraudantur vel tempore deficiunt, Graece μείουροι vel σκάζοντες vocantur ut est

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν ἐπεὶ ἴδον αἴολον ὄφιν.

Bei Marius Victorinus: ... *Tria vel maxime haec observanda vitia nobis sunt, quibus vulnerati versus claudicabant, quae trifariam contingunt, nam aut in principio aut medietate aut in extrema parte corrumpuntur.* Dann folgt der ἀκέφαλος, λαγαρὸς und μείουρος, der letzte mit dem von Diomedes gegebenen Beispiele, sonst mit lateinischen Beispielen. Marius Victorinus muss dies mit Diomedes aus derselben Quelle haben. Die Quelle des Diomedes ist aber augenscheinlich dieselbe, aus welcher das, was die Byzantiner über die πάθη κατ' ἔνδειαν sagen, stammt; die Schol. B geben hier nicht nur die nämlichen Beispiele wie Diomedes, sondern beiderseits sind auch von dem an zweiter Stelle aufgeführten Verse die beiden letzten πόδες weggelassen:

βῆ δ' εἰς Αἰόλου κλυτὰ δώματα.

Hier muss jeder Gedanke an zufälliges Uebereintreffen ausgeschlossen sein. Die Quelle muss mindestens so alt sein wie Hephästion, denn dessen Zeitgenosse Athenäus 14, 632 d redet bereits von diesen drei πάθη.

6. *Περὶ ἐλεγείου. περὶ ἰαμβικοῦ. περὶ Ἀνακρεοντείου.*

Was in den drei vorliegenden Abschnitten von den Schol. B, Pseudo-Drakon, Triclinius, Elias u. s. w. berichtet wird, stammt nur zum geringsten Theile aus älteren Quellen. Wir müssen dahin rechnen die Unterscheidung des tragischen, komischen, satyrdramatischen Trimeters. Als vierte Art desselben wird der ἁπλούστερος hinzugefügt. Hierfür liegt ohne Zweifel dasjenige zu Grunde, was die ältere Quelle über den Trimeter der Iambographen sagt, aber die Byzantiner fassen dies so, als ob darunter der bei den byzantinischen Dichtern übliche Trimeter,

welcher keine dreisilbigen *πόδες* zulässt, verstanden sei. Was über das *ἐλεγεῖον* und *Ἀνακρεόντειον* gesagt wird, ist fast gänzlich byzantinische Doctrin, mit Beispielen der byzantinischen Dichter, unter denen Constantinus Siculus und Sophronius am meisten benutzt ist. Am vollständigsten in den Beispielen ist Elias, Andere haben die Beispiele ganz ausgelassen.

§ 10.
Heliodor. Juba und die Darstellungen der *πρωτότυπα* bei den Römern.

Von den Grammatikern, welche Suidas als Metriker nennt, bezeichnet er den einzigen Heliodor (schol. Heph. p. 28 „*ὁ γραμματικός*“ genannt) als *μετρικός*, die übrigen als *γραμματικοί*. Dies weist auf eine hervorragende Stellung hin, welche Heliodor's Werke in der alten metrischen Litteratur eingenommen haben müssen. Damit stimmt alles Uebrige, was wir von ihm wissen. Er ist der einzige Metriker, gegen den Hephästion in seinem Encheiridion mit Nennung des Namens polemisirt; das meiste von dem, was die Commentatoren des Encheiridions (Longin, Orus) aus anderen Metrikern entlehnen, stammt aus Heliodor. Priscian *de metris comicorum* p. 418 gibt *exempla diversorum nominatissimorumque Graeciae autorum quorum quaedam etiam Heliodorus protulit metricus et Hephaestio;* von diesen *exempla* gehören die meisten dem Heliodor, erst am Ende kommen *exempla* des Hephästion. Dies ist das einzige Mal, dass ein lateinischer Metriker den Hephästio citirt. Von Heliodor dagegen heisst es bei Mar. Vict. p. 127: *Iuba noster qui inter metricos autoritatem primae eruditionis obtinuit, insistens Heliodori vestigiis, qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est.*

Auch die Neueren konnten nicht umhin, dem Heliodor eine über den späteren Metriker Hephästion weit hinausgehende Bedeutung zuzuschreiben, so lange man mit G. Hermann in einer Stelle des Priscian p. 1350 P. statt des handschriftlich überlieferten Namens *Ἡρόδοτος* den Namen *Ἡλιόδωρος* substituiren zu müssen glaubte: „*Didymus etiam ea confirmet: Καὶ Δίδυμος ἐν τῷ περὶ τῆς παρὰ Ῥωμαίοις ἀναλογίας*“ *Ἴωνες καὶ Ἀττικοὶ τὰ δύο ἥμισυ τρίτον φασί . . . καθάπερ φησὶν Ἡρόδοτος προθεὶς τὸ*

'ἐν δὲ Βαθυνσιάδης'. ἐν τῷ περὶ μουσικῆς ἐπιφέρει 'τρίτον ἡμιπόδιον' κτλ. Unter Annahme der Hermannschen Conjectur erschien hier Heliodor als ein Vorgänger des Didymus und rückte hiermit bis an den Anfang der Kaiserzeit hinauf, und ferner erschien er als Verfasser eines Werkes *περὶ μουσικῆς*. Beides verlieh ihm eine grosse Bedeutung, denn es liess sich hiernach voraussetzen, dass er als Musiker auch mit der Rhythmik vertraut gewesen sein müsse und daher nicht wie Hephästion und die Späteren die Metrik ohne alle Rücksicht auf den Rhythmus dargestellt haben könne. Aus den von ihm erhaltenen Fragmenten schien Manches dieser Auffassung zu entsprechen, — Anderes freilich wollte sich nur schwer mit ihr vereinigen lassen.

In neuester Zeit hat H. Keil *Quaestiones grammaticae* 1860 den Nachweis geliefert, dass in jener Stelle des Priscian der Name *'Ηρόδοτος* festzuhalten sei und mit seiner Ausführung werden jetzt wohl Alle übereinstimmen. Und so ist jenes Zeugnis für das Alter des Heliodor gefallen und in gleicher Weise hat er aufgehört, als Musiker und Rhythmiker dazustehn. Hierdurch muss auch der Standpunct zur Beurtheilung seiner Bedeutung ein freierer werden.

Leider besitzen wir bei Suidas keinen Artikel *'Ηλιόδωρος* und wir haben deshalb keine nähere Kunde von den Titeln seiner metrischen Schriften. Wir wissen nur von zwei heliodorischen Werken. Das eine handelt von den Metren des Aristophanes, wahrscheinlich eine Schrift wie die des Eugenius, von dem es bei Suid. heisst: *ἔγραψε κωλομετρίαν τῶν μελικῶν Αἰσχύλου, Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου.* Wir müssen ein solches Werk des Heliodor nach der Unterschrift des cod. Venet. zu Aristoph. Nub. und Pax voraussetzen: *κεκώλισται ἐκ τοῦ 'Ηλιοδώρου* und *κεκώλισται πρὸς τὰ 'Ηλιοδώρου*, eine Notiz, woraus hervorgeht, dass die uns überkommenen metrischen Scholien zu Aristophanes auf die Grundlage des Heliodor zurückgehen. Auch in den metrischen Scholien Pax 1353 und Vesp. 1282 beruft sich der Scholiast auf Heliodor. Der Grammatiker Phaeinos scheint es gewesen zu sein, der jene heliodorische Kolometrie in die Scholiensammlung übertragen hat. Am nächsten kommt der genuinen Form, was wir in dem cod. Venet. zur Erklärung der aristophaneischen Metra lesen (im cod. Ravennas sind nur sehr

geringe Spuren von metrischen Scholien zurückgeblieben); in den Scholien der späteren Handschriften zeigt sich bei der Besprechung der Metra eine wortreiche byzantinische Geschwätzigkeit, doch mag auch hier die Grundlage auf die Auszüge des Phaeinos zurückgehn. Im Allgemeinen zeichnen sich nun die metrischen Scholien zum Aristophanes vor denen zu Pindar und zu Euripides sehr vortheilhaft aus und repräsentiren etwa den hephästioneischen Standpunct der Metrik; auf Einzelnes, was speciell auf Heliodor hinweist, ist weiter unten aufmerksam zu machen.

Das zweite Werk des Heliodor führt gleich dem uns erhaltenen hephästioneischen den Titel Encheiridion *περὶ μέτρων*. Den Anfangssatz desselben, welcher zugleich den Zweck der Schrift ausspricht, überliefern die Prolegomena Longins: *Τοῖς βουλομένοις ἐν χερσὶν ἔχειν τὰ κεφαλαιωδέστατα* (*κεφαλαιωδέστερα* Bergk) *τῆς μετρικῆς θεωρίας γέγραπται τὸ βιβλίον τοῦτο.* Es scheint ausführlicher als unser Encheiridion Hephästions und nicht so karg an allgemeinen Bestimmungen gewesen zu sein. Die Darstellung begann mit einer Definition des Metrons, *ὅρος μέτρου*. Hephästion meinte dem gegenüber (in seinem *ἐγχειρίδιον* von 3 Büchern), es sei unmöglich, den ersten Anfängen eine fassliche Definition von Metren zu geben (*αὐτὸς γὰρ ὁ Ἡφαιστίων αἰτιᾶται τὸν Ἡλιόδωρον ὅτι τοῖς ἐπαρχομένοις γράφει· τοῖς γὰρ ἀπείροις καὶ μήπω τῆς μετροποιίας γεγευμένοις ἀδύνατον νοῆσαι τὸν ὅρον* Longin. prol.).

Ob nun aber alle Fragmente aus Heliodor aus diesem Encheiridion entlehnt sind, muss als ungewiss, ja als unwahrscheinlich hingestellt werden. Ihre Zahl ist gar nicht gering. Die oben angeführte lehrreiche Schrift von Keil sucht die Fragmente zusammenzustellen. So sehr wir aber die übrigen Resultate derselben billigen, so können wir doch nicht zustimmen, wenn es dort heisst: *ea autem quae certo ad metricum de quo dicimus pertinent composuimus omnia.* Die sehr ergiebigen schol. Saibant. sind ungenutzt gelassen.

Περὶ κοινῆς συλλαβῆς. Hephästion unterscheidet drei Arten derselben: 1) auslautender (selten inlautender) langer Vocal vor folgendem Vocale, 2) kurzer Vocal vor *muta c. liquid.*, 3) auslautende Silbe mit kurzem Vocale. Zu der ersten Art

der *κοινὴ συλλαβὴ* citirt schol. Saib. p. 3 eine längere Stelle des Heliodor, in welcher dieser angibt, unter welchen Bedingungen die Länge vor folgendem Vocale eine Länge bleibt. *Λέγει ὁ Ἡλιόδωρος βοηθῆσαι τῷ τοιούτῳ τρόπῳ καὶ μεῖναι αὐτὴν μακρὰν καὶ μὴ γίνεσθαι κοινὴν κατὰ η' τρόπους κτλ.* Nämlich: wenn eine Elision eintritt

Ἴδαῖ', Ἕκτορι ταῦτα κελεύετε μυθήσασθαι,

ferner vor einer Interpunction, — vor folgendem Spiritus asper: *δόμεναι ἑλικώπιδα κούρην,* — vor folgendem *ι*: *ἡ δὲ μολυβδαίνῃ ἰκέλη,* — ferner wenn die Länge circumflectirt ist: *τῷ Ἀσκληπιάδῃ,* — vor folgendem circumflectirten oder mit dem Acut versehenen Vocale: *πῶ εἶπας* und *πῆ ἔβη*. Die hier zuerst angeführten 2 oder 3 *τρόποι* sind ganz vernünftig, die folgenden sehr ungenügend. Von der zweiten Art der *κοινή* sagt Hephästion selber p. 14: *φησὶ δὲ ὁ Ἡλιόδωρος τὸ μ ἐπιφερόμενον ἀφώνῳ ἧττον τῶν ἄλλων ὑγρῶν κοινὰς ποιεῖν ἐν τοῖς ἔπεσι συλλαβάς.* Diese Beobachtung des Heliodor ist absolut richtig und es ist auffallend genug, dass Hephästion daran herummäkelt, statt gleich schöne Beobachtungen hinzuzufügen, wozu Heliodor noch viel Raum gelassen hatte. Denn Hephästion spricht hier nur Tadel gegen seinen Vorgänger aus (dass er in einem Hexameter des Cratinus *ἐλήλυθμεν* in *ἐλήλυμεν* verändert hätte) — *ὅπερ ἐξηλέγξαμεν ψεῦδος ὄν ... ἄλλως τε καὶ ἐδείξαμεν.* Natürlich beziehen sich diese Selbstcitate Hephästions auf seine früheren Schriften. Bei der dritten Art der *κοινή*, der auslautenden kurzen Silbe (ohne hinzutretende Position), citirt Schol. A Saib. wiederum eine längere Stelle aus Heliodor: *Περὶ δὲ ταύτης τῆς βραχείας τῆς ἀντὶ κοινῆς λαμβανομένης λέγει ὁ Ἡλιόδωρος δέκα τρόπους κτλ.*, die ersten vier dieser *τρόποι* finden sich ohne Nennung der Quelle auch in den Schol. B und bei Pseudo-Drako. Der kurze Vocal gilt als Länge vor einer Interpunction, vor einer Liquida *λ, μ, ν, ρ*: *ἄλλοι δὲ ῥινοῖς, ποσσὶ δ' ὑπὸ λιπαροῖσιν, θυμὸν ἀπὸ μελέων, ἀλλ' ὕδατι νίζοντες* —, vor *δ, τ, π, σ*: *οὔτ' ἄρ' ἔτι δήν, ὦ υἱὲ Πετεῶνος, Ἀρτέμιδί σε ἐΐσκω* —, vor folgendem *ι*: *οἱ δὲ μέγα ἰάχοντες* —; ferner kann lang werden eine aspirirte Kürze und eine accentuirte Kürze, aber auch eine Kürze vor einer unmittelbar folgenden oder nach einer unmit-

telbar vorausgehenden aspirirten oder Accent-Silbe. Ein Beispiel für die *δασεῖα ἐπικειμένη*: *Αἴας δ' ὁ μέγας αἰὲν ἐφ' Ἕκτορι*, für die *δασεῖα ἐπιφερομένη*: *Ἀπόλλωνος ἑκάτοιο*, für die *δασεῖα προηγουμένη*: *ἵνα μὴ ῥέξομεν ὧδε.*

Unter die Kategorie der durch die *ἐπιφερομένη δασεῖα* entstehende Verlängerung lässt sich nach Heliodor (in einer schol. Heph. B cap. 1 citirten Stelle) auch

ἐπεὶ ἴδον αἴολον ὄφιν

herziehen, zugleich gehört aber dies Beispiel auch unter die Kategorie der *ἐπικειμένη ὀξεῖα*. Es ist manches Richtige in diesen Beobachtungen des Heliodor, an grossen Verkehrtheiten fehlt es freilich auch nicht. Nicht darf unbemerkt bleiben, dass die dritte Art der *κοινὴ* nach Hephästion stets eine auslautende Silbe sein muss (*συλλαβὴ τελικὴ λέξεως*), nach Heliodor aber gehören hierher, wie wir sahen, auch an- und inlautende Silben.

Περὶ συνιζήσεως. Hier können wir aus dem schol. Heph. B zum gleichnamigen Cap. des Hephästion die Bemerkung des Heliodor über die Synizese von 8 Vocalen in dem *διπενθημιμερὴς*

Ἀστερίς, οὔτε σ' ἐγὼ φιλέω οὔτ' Ἀπέλλης

anführen.

Περὶ ἀποθέσεως μέτρου. Die Angabe des Hephästion, dass jedes Metron auf eine *τελεία λέξις* ausgehe, verbessert der Schol. p. 28: *δεῖ δὲ εἰπεῖν „ἢ ὡς τελείαν", καθάπερ καὶ Ἡλιόδωρος ἔλεγεν ὁ γραμματικὸς διὰ τὸ „ὑψηρεφὲς δῶ".* Er meint nämlich, dass *δῶ* eine als poetische Licenz zu erklärende Verkürzung von *δῶμα* sei.

Περὶ μέτρων. Wir führen hier zunächst das interessante schol. Heph. p. 77 erhaltene Fragment über die Päonen an: *Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον*

οὐδὲ τῶν κνωδάλων οὐδὲ τῶν ...

Eine solche Notiz über den Rhythmus, wie sie hier Heliodor gibt, treffen wir bei keinem der übrigen Metriker, und es schien dieselbe der aus Hermanns Vermuthung hervorgehenden Annahme, dass Heliodor auch *περὶ μουσικῆς* geschrieben, sehr gut

zu entsprechen. Es wird aber auch noch jetzt, wo diese Annahme aufzugeben ist, die heliodorische Notiz über die sechszeitigen, den ἄλλαι βάσεις (– ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ –) im Umfange und in der rhythmischen Gliederung gleichstehenden („ἰσομερεῖς“) Päonen, d. i. Amphimacer, immer sich nur als eine durch die früheren Metriker bis zu Heliodor fortgepflanzte alte rhythmisch-metrische Tradition auffassen lassen. Die Sechszeitigkeit knüpft sich nach ihm an die ἀνάπαυσις, d. i. das Wortende, wofür er in dem oben citirten Fragment über die dritte Art der κοινὴ den Ausdruck πανσώλη gebraucht. Freilich sind diese ἑξάσημοι παίωνες nur auf bestimmte Arten von metrischen Bildungen beschränkt und Heliodor scheint, nach seinen Werken zu urtheilen, die Ausdehnung der sechszeitigen Messung nicht mehr zu kennen.

Aus einem Capitel des Heliodor, welches dem hephästioneischen περὶ πολυσχηματίστων entsprach, sind die zahlreichen Citate bei Prisc. de metr. com. p. 418—420 entlehnt. Es handelt sich hier um Verse, in welchen ein πούς „παρὰ τάξιν“ gesetzt (vgl. S. 104), d. h. wo ein Dichter gegen die von den Metrikern aufgestellten Regeln gefehlt zu haben scheint. „Ἱππῶναξ πολλὰ παρέβη τῶν ὡρισμένων ἐν τοῖς ἰάμβοις κτλ.“ Was wir hier aus Heliodor erfahren, verräth weder einen erfahrenen Kritiker, noch einen tief eindringenden Metriker, so interessant und wichtig auch Manches davon ist. Wir können hier nicht weiter darauf eingehen. Priscian führt hier unter dem aus Heliodor Mitgetheilten auch den Seleucus an p. 420: *Quem (Aeschylum) imitans Sophocles teste Seleuco profert quaedam contra legem metrorum sicut in hoc*

Ἀλφεσιβοίαν ἣν ὁ γεννήσας πατήρ.

Hic quoque iambicus a trochaeo incipit. Keil in der angeführten Schrift fasst dies so auf, als ob dies Citat aus Seleucus in dem Werke des Heliodor vorgekommen und erst durch dessen Vermittelung in die Stelle des Priscian übergegangen sei. Dies ist allerdings möglich, aber keineswegs sicher. Denn die Stelle aus Seleucus ist hier gerade so citirt, wie die vorausgehenden und folgenden Heliodor: *Sophocles teste Seleuco,* vgl. *Pindarus teste Heliodoro, Anacreon teste Heliodoro, Alcman teste Heliodoro.* Dass hier Priscian bei Erwähnung der Stelle des Aeschy-

lus *Ἱππομέδοντος σῆμα καὶ μέγας τύπος* unter die Citate aus Heliodor ein Citat über einen analogen Vers aus Seleucus einschaltet, kann kaum auffallender sein, als dass Priscian hinter dem Citate des Heliodor aus Pindar eine eigne Bemerkung über Horaz einschaltet. Warum sollten wir in Abrede stellen wollen, dass sich bis auf die Zeiten des Priscian ein Sophokles-Commentar des Seleucus („*ἔγραψε ἐξηγητικὰ εἰς πάντα ὡς εἰπεῖν ποιητήν*“ Suid.) erhalten habe? Die Autorschaft des Heliodor für das Citat des Seleucus ist mindestens viel zu unsicher, als dass wir daraus mit Keil eine Folgerung über Heliodors Zeitalter machen möchten.

Sehr wichtig ist, was Marius Victorinus *de ionico a minore* p. 127 über Heliodor berichtet. Juba — so heisst es hier — indem er dem Heliodor, der grössten metrischen Autorität bei den Griechen, folgt, gibt den Nachweis, dass das *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον* ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –, in welchem man die erste Hälfte der zweiten Länge noch zum vorhergehenden zu rechnen hat, kein *vitium ut quidam asserunt rhythmicum fore, sed mage metrica ratione contingere, quod per ἐπιπλοκὰς ... plerumque evenit.* Es komme hierbei nämlich in Betracht die *τετραδικὴ ἐπιπλοκή* (welche die Ionici, Choriamben und Antispaste umfasst) und die *δυαδικὴ ἐπιπλοκή* der Iamben und Trochäen. Sondert man von einem *χοριαμβικὸν καθαρὸν (purum)* die anlautende Silbe ab, so ergibt sich das *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, aus diesem das *ἀντισπαστικόν*, aus diesem das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*

χοριαμβικόν	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	*ἐπικλοκὴ τετραδική.*
ἰωνικ. ἀπ' ἐλ.	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	
ἀντισπαστικόν	⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑	
ἰωνικ. ἀπ. μείζ.	– – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑	

Es werden nun aber auch, fährt Victorinus fort, die Metra der *τετραδικὴ ἐπιπλοκή* mit denen der *δυαδικὴ ἐπιπλοκή*, d. h. mit iambischen oder trochäischen Dipodieen, verbunden: dann sind sie *μικτὰ χοριαμβικά, μικτὰ ἰωνικὰ* u. s. w.

ἰωνικ. ἀπ. μείζ.	– – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑, – –	*ἐπιπλοκὴ τετραδικὴ* u. *δυαδική.*
χοριαμβικόν	– ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, –	
ἰωνικ. ἀπ' ἐλάσσονος	⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ – –	
ἀντισπαστικόν	⏑ – – ⏑, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – –	

So ergibt sich aus der *ἐπιπλοκή*, dass, während in den übrigen *μικτὰ* überall 6zeitige Dipodieen vorhanden sind, in dem ge-

mischten *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* eine *πεντάσημος διποδία* (⏑ ⏑ – ⏑) und eine *ἑπτάσημος* (– ⏑ – –) auf einander folgen müssen. Was hieran Richtiges und alte Tradition ist, muss an einer anderen Stelle besprochen werden. Hier genügt es, die Theorie des Heliodor kennen gelernt zu haben, denn dass dasjenige, was hier Marius dem Juba nacherzählt, von diesem aus Heliodor genommen, ist ja ausdrücklich gesagt, — Juba selber muss sich an dieser Stelle auf Heliodor berufen haben. Die Lehre von der *ἐπικλοκή*, von der wir im Encheiridion Hephästions nichts finden, ist also durch die Autorität des Heliodor vertreten. Bei Heliodor aber war nun fernerhin, wie wir hier erfahren, die *ἑξάσημος ἐπιπλοκὴ* eine *τετραδική*, d. h. es gehörten vier verschiedene Metra hierher, ausser den ionischen und dem choriambischen auch das antispastische. Wir lernen Heliodor als den frühesten Vertreter der von Hephästion gelehrten antispastischen Messung kennen, die in dem älteren Systeme der Metrik noch nicht vorkam. Mit der besprochenen Stelle des Victorinus müssen wir eine andere von ihm *de metro antispastico lib. II p. 118* überlieferte Notiz verbinden: *Scio quosdam super antispasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse ... Verum cum idem pari cognatione qua et inter se alii pedes de quibus supra dictum est cum choriambo copuletur, siquidem antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias breves teneat, consentanea ratione locum eidem auctoritatemque inter principalia i. e. primiformia novem metra ipsa parilitatis qua inter se congruant contemplatione vindicandam esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primos auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Juba noster atque alii Graecorum opinionem seculi referunt, non semper ita perseverat ut in principio pedis iambus collocetur* u. s. w. Es gibt Metriker, so erfahren wir hier, welche das Antispasticum nicht unter die *prototypa* aufnehmen, während anderen (unter ihnen Heliodor) die Analogie mit dem Choriambus Grund genug zu sein scheint, dem Antispast gleiche Berechtigung wie dem Choriamb unter den *πρωτότυπα* einzuräumen, und in Betreff des Anlautes den Satz aufstellen, dass die erste Hälfte des Antispastes durch jeden *pes disyllabus* ausgedrückt werden könne. So lehrt Juba, indem er „*Graecorum opinionem*“ darstellt. Dass diese

opinio die *opinio* des Heliodor war, geht aus der vorher besprochenen Stelle aufs klarste hervor. Noch auf eine dritte Stelle des Marius Victorinus, die wir schon oben besprochen, muss hier aufmerksam gemacht werden. Es ist die Notiz von den drei Systemen der *prototypa* p. 69. In dem dort zuerst genannten System kommt das *antispasticum* noch nicht als *prototypon* vor, wohl aber in dem zweiten und dritten. Eines von diesen beiden muss das System des Heliodor sein. Und da weiterhin Philoxenus als der Repräsentant des dritten Systems, welches auch das *proceleusmaticum* unter die *prototypa* rechnete, genannt wird, so bleibt nichts übrig als das zweite System, welches zugleich das hephästioneische ist, dem Heliodor zu vindiciren. Das erste System ist dasjenige, welches in den Darstellungen der *metra derivata* festgehalten ist und nach dem im zweiten Capitel Gesagten ohne Zweifel als das älteste von ihnen anzusehen ist.

Als Ritschl in seiner Schrift über die alexandrinische Bibliothek und einem bald darauf folgenden Programme *ind. lect. Bonn. hib. 1840* das Andenken Heliodors aus seiner Vergessenheit riss und ihm die richtige Stelle, welche er in der Geschichte der Metrik einnimmt, vindicirte, setzte er ihn zufolge der S. 137 angeführten Stelle des Priscian, in welcher G. Hermann statt Ἡρόδοτος den Namen Ἡλιόδωρος substituirt hatte, in den ersten Anfang der Kaiserzeit und sah in seinem Nachfolger Juba, *qui inter metricos autoritatem primae eruditionis obtinuit*, den alten Archäologen Juba aus Mauretanien. Bergk Rh. Mus. 1 (1842) S. 381 identificirt hiernach den Heliodor mit dem *rhetor Heliodorus graecorum longe doctissimus* dem Reisegefährten des Horaz sat. 1, 5, 2. Ich habe früher kein Bedenken getragen, an dieser Zeitannahme festzuhalten. Jetzt kann ich nicht umhin, die Thatsachen, die sich über das antispastische System des Heliodor im Gegensatze zu einem älteren Systeme, dessen Vertreter M. Terentius Varro und aller Wahrscheinlichkeit nach der zur Zeit des Nero lebende Cäsius Bassus sind, ergeben haben, festzuhalten, und finde es sehr unwahrscheinlich, dass Heliodor, der Vertreter der antispastischen Messung, schon zur Zeit des Augustus gelebt haben sollte. So muss ich der Ansicht Keils beistimmen, der sich in der oben angeführten Schrift p. 14 dahin ausspricht: *Heliodorum non ita multo antiquiorem fuisse quam Hephaestionem*

putaverim. Denn nachdem er ausgeführt, dass in der Stelle Priscians der Name Ἡρόδοτος beizubehalten sei und mithin das Zeugnis wegfalle, dass Heliodor älter als Didymus sei, verweist er darauf, dass Heliodors Schüler Eirenaios oder Pacatus, nach dem Inhalte seiner von Suidas aufgeführten Schriften zu urtheilen, schwerlich älter als Herodian sein könne, so ferner auch darauf, dass Heliodors Abfassung eines Encheiridions und manches, was Priscian von Heliodors Auffassung der hipponakteischen Verse und anderer Metra citirt, viel eher auf einen späteren, als einen dem Aristarch nahe stehenden Grammatiker hinweist. Er macht auf den zur Zeit des Hadrian lebenden Philosophen Heliodor aufmerksam (Spart. Hadr. 18, Dio Cass. 69, 3), der mit unserem Metriker Heliodor identisch sein könne.

Was Juba anbetrifft, so hat H. Keil in der oben angeführten Schrift den Nachweis geliefert, dass derselbe nothwendig später als Septimius Serenus oder wenigstens gleichzeitig mit diesem gelebt haben muss, denn die durch sichere Quellen als ein Vers des Serenus bezeugten Worte *si qua flagella iugabis* sind bereits auch von Juba ap. Prisc. als metrisches Beispiel gebraucht worden — Juba muss also (vgl. Lachmann praef. Terent. Maur. p. XII) etwa nach der Mitte des dritten Jahrhunderts gelebt haben. *)

Die Fragmente des „*artigraphus*“ Juba (Serv. ad Aen. 5, 222) sind gerade nicht spärlich. Sie sind gesammelt von Brink *Jubae Maurusii de re metrica scriptoris reliquiae Ultraiect. 1854* und Wentzel *symbolae criticae ad historiam scriptorum rei metricae latinor. Vratisl. 1858*. Ausführlich muss er in seiner *ars* den Abschnitt *de litteris* und *de syllabis* besprochen haben. Im Abschnitte von den Metren wird er als Anhänger des Heliodor gleich diesem zuerst die Dactylen und Anapästen behandelt haben. Damit stimmt, dass er nach Rufin. p. 385 G. den iambischen Trimeter „*in libro quarto*“ behandelt hat. Von Priscian p. 413 G. wird eine Stelle aus dem achten Buche des Juba citirt. Man

*) Dies spätere Zeitalter des Juba erklärt die Eigenthümlichkeit seines Sprachgebrauches, z. B. *intelligi datur*, eine Redensart, die bei Marius Victorinus häufig vorkommt, aber bei einem Autor des augusteischen Zeitalters im höchsten Grade befremdlich sein muss (Keil a. a. O. p. 22).

hat an dieser Zahl Anstoss genommen und VIII in IV oder V verändern wollen, doch ohne Grund. Warum soll Juba, *qui inter metricos autoritatem primae eruditionis obtinuit*, nicht ein achtes Buch geschrieben haben können, wenn sein späterer Epitomator Marius Victorinus 4, Hephästion sogar 48 Bücher über Metrik geschrieben hat? Namentlich ist es unrichtig, wenn angenommen wird, es stamme das Fragment „*in octavo*“ aus demselben Buche, in welchem Juba den Trimeter behandelt habe, nämlich dem vierten; denn es ist dort vielmehr von den *metra confusa* und πολυσχημάτιστα die Rede, in denen an jeder Stelle der Trochäus statt des Dactylus oder Spondeus steht (*qui ergo confuderunt et multiformiter coniugaverunt*). Schon nach der grossen Zahl der metrischen Beispiele zu urtheilen, sowohl lateinischer wie griechischer (den lateinischen scheinen jedesmal griechische vorausgegangen zu sein) muss die Metrik des Juba viel ausführlicher und umfassender als aller übrigen lateinischen Metriker gewesen sein.

Im zweiten Buche des Marius Victorinus ist Juba nur für das antispastische und ionische Metrum citirt, jedoch in einer Weise, dass man sieht, Victorinus muss ihn auch sonst zu Grunde gelegt haben. Dies wird nun auch weiterhin für das zweite Buch bestätigt. Im Cap. *de iambico Vict. II p. 111* verräth sich die Partie vom *octametrum Boiscium* als eine Entlehnung aus Juba, vgl. Rufin. p. 386 G. Die dem griechischen Originale hinzugefügte Uebersetzung des Juba fehlt, statt dessen ist bei Victor. eine freie lateinische Nachbildung auf Grundlage des Verses *beatus ille qui procul negotiis* gegeben; auch diese mag im weiteren Fortgange des Juba'schen Originals vorgekommen sein. Im Cap. *de troch. Vict. II* stammt das Beispiel des *tetrameter satyricus Qualis aquila* u. s. w. nach Mall. Theod. 6 § 5 aus Juba. Das ganze zweite Buch des Marius Victorinus wird schwerlich eine selbstständigere Arbeit sein als das 3te und 4te, wo er fast überall aus einer Darstellung der *metra derivata* wörtlich abgeschrieben hat. Wir haben nun zum zweiten Buche des Victorinus zwei sehr nahe verwandte parallele Darstellungen, einmal die πρωτότυπα des Pseudo-Atilius und des Diomedes. Wir dürfen uns der Mühe überheben, dies im Einzelnen nachzuweisen. Keine dieser drei Darstellungen aber ist aus der anderen

abgeschrieben, denn jede hat ihr Eigenthümliches, die Verwandtschaft kann nur in der Benutzung einer gemeinsamen Quelle beruhen. Diese Quelle kann nun keine andere als ein Theil der Juba'schen Metrik sein, die in dem einen der drei Apographa ausdrücklich als Quelle genannt wird. In dieselbe Kategorie mit den genannten Partieen des Marius Victorinus, Pseudo-Atilius und Diomedes gehört eine anonyme Metrik, aus der ein nicht unbedeutendes Fragment in Endlicher's Analecten p. 521 abgedruckt ist. Wentzel in der angeführten Schrift glaubt dasselbe für einen Theil der Metrik Juba's halten zu dürfen. Mir will es ebenso wie die drei vorhergenannten nur als ein Excerpt derselben erscheinen, Juba's Schrift ist nach allem, was wir von ihr wissen, ausführlicher gewesen.

Stammen die eben besprochenen Partieen lateinischer Metriker aus dem Werke des Juba, so gehen sie in letzter Instanz auf Heliodor zurück, denn Heliodor ist es, aus welchem Juba nach Mar. Vict. p. 127 geschöpft hat (*insistens Heliodori vestigiis, qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est*); auch der Pseudo-Atilius p. 339—347 und Diomedes p. 479—484 muss alsdann wenigstens zum Theil als eine mittelbare Fundgrube der heliodorischen Doctrin angesehen werden. In der That treffen wir hier auf entschieden Heliodorisches. Wir lesen bei Diomedes *de paeonico* p. 484 *Elegantissimum est igitur cum per singulos pedes pars orationis impleatur.* Das ist der durch mehrere Zwischenhände gegangene Heliodor schol. Heph. p. 77: *Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν*, den wir S. 141 in seiner vollständigeren Original-Fassung mitgetheilt haben. Als Beispiel des *paeonicum* bringt Pseudo-Atil. p. 347 das auch bei Hephästion vorkommende aristophaneische *tetrametrum* *Ὦ πόλι φίλη Κέκροπος αὐτοφυὲς Ἀττική*; Diomedes sagt: *Hoc ἐν παραβάσει Aristophanes composuisse creditur.* Beides wird in letzter Instanz aus Heliodor stammen, ebenso wie die Notiz des Victorinus p. 132, dass Aristophanes nicht nur den *tetrameter paeonicus*, sondern auch den *hexameter paeonicus* gebildet habe (der letztere ist von Hephästion nicht erwähnt, denn das von diesem angeführte kretische *ἑξάμετρον* des Alkman ist davon verschieden). Nicht zu übersehen ist die Angabe Victorins, dass der *paeon* mehr ein Rhythmus, als ein

Metrum sei; statt *dimetrum* wird von ihm geradezu *dirrhythmum*, ebenso *trirrhythmum*, *tetrarrhythmum* gesagt. Dieselbe ganz singuläre Terminologie für die Päonen kommt in den metrischen Scholien zu Aristophanes vor, z. B. schol. Equit. 322 *παιωνικὰ δίμετρα ἃ καλεῖται κρητικὰ δίρρυθμα*, ib. v. 381 *τρίρρυθμα*, Ach. 203 *στίχος παιωνικῶν τετράρρυθμος ἀκατάληκτος*, Pac. 345. Auch dies ist ein Berührungspunct mit Heliodor, denn die metrischen Scholien zu Aristophanes beruhen auf der *κωλομετρία* des Heliodorus.

§ 11.

Aristides.

Aristides (vgl. S. 42) gibt nicht bloss eine Darstellung der Metrik, sondern auch der Rhythmik und Harmonik, man sollte daher erwarten, dass er die Metrik nicht lediglich im Sinne der Grammatiker behandele, sondern davon ausgehe, dass die Silben der Poesie der Ausdruck bestimmter Tacte und rhythmischer Abschnitte sind. Aber diese Erwartung wird in jeder Beziehung getäuscht. Seine Darstellung der Metrik ist völlig im Sinne der Grammatiker gehalten und zwar repräsentirt sie das durch die antispastische Messung charakterisirte System der späteren Grammatiker, des Heliodor, Philoxenus und Hephästion. Dies kann nicht auffallen, denn Aristides gehört in die Kategorie des Marius Victorinus und seiner Genossen, er ist ein unwissender gedankenloser Compilator, der gleich unerfahren in der Metrik, Rhythmik und Harmonik ist. Weder Grammatik noch Musik ist sein eigentliches Fach, er ist ein neu-platonischer oder neu-pythagoreischer *σοφιστής*, der mit der *μουσική* zunächst durch die auf die akustischen Zahlen basirten Theorieen in Zusammenhang steht und alle jene überschwänglichen Vorstellungen von ihrer mystischen Bedeutung theilt, ohne dass er in der musischen *τεχνική* bewandert ist. Von diesem Standpuncte aus werden viele Männer der späteren Kaiserzeit zu einer eindringlicheren Beschäftigung mit der Musik und zu einer schriftstellerischen Thätigkeit auf diesem Felde getrieben. So ist es mit dem jüngeren Dionysius von Halikarnass, wie wir aus dem Artikel des Suidas deutlich erkennen können (*σοφιστής, καὶ μουσικὸς κληθεὶς*

διὰ τὸ πλεῖστον ἀσκηθῆναι τὰ τῆς μουσικῆς), so mit Nikomachus und manchen anderen. Aber während die Einen sich auf diesem Wege tüchtige und gründliche Kenntnisse in der Musik erwerben, bleibt bei Anderen das musikalische Wissen ein durchaus unzulängliches. Dies letztere ist bei Nikomachus der Fall, wie wir nach dem von ihm uns vorliegenden kleinen Buche über Musik nicht anders urtheilen können (vgl. griech. Harmonik S. 243 ff.), und noch schlimmer steht es in dieser Beziehung mit dem noch später lebenden Aristides, der es für genügend hält, den Autorruhm eines Schriftstellers *περὶ μουσικῆς* durch blosses Abschreiben zu erlangen. Dass er in der Auswahl der zu compilirenden Schriften möglichst wenig Tact beweist, dass er mit recht guten Quellen recht schlechte Quellen verbindet, darf man ihm nicht hoch anrechnen. Aber er ist in dem Grade gedankenloser Abschreiber, dass ihn die Widersprüche dieser Quellen nicht im mindesten kümmern und dass er ihren Inhalt durch leichtsinniges Excerpiren oder durch abgeschmackte Zusätze auf das hässlichste entstellt. Wir wollen dies für die drei von ihm vertretenen *τέχναι μουσικαὶ* durch einige Beispiele auch für den mit der Theorie der antiken Harmonik und Rhythmik nicht Vertrauten deutlich machen.

In der Harmonik sagt er bei der Darstellung der Tonarten: „um irgend einen gegebenen Ton zu bestimmen, solle man den tiefsten Ton singen, den man hervorzubringen im Stande sei, und nach diesem tiefsten Tone jeden anderen gegebenen Ton bestimmen. Jener tiefste Ton sei nämlich der dorische Proslambanomenos“, d. i. derjenige Ton, den wir als B bezeichnen, der aber nach der zwischen antiker und moderner Ton-Stimmung bestehenden Differenz mit unserem Bass-G übereinkommt. Vgl. Griech. Harm. S. 202. Wie absolut unerfahren muss ein Mann sein, welcher uns lehrt, der tiefste Ton, den wir hervorzubringen im Stande wären, sei der Bass-Ton G! Nicht einmal bei allen Bass-Stimmen ist dies der Fall; zudem gibt es noch Baryton- und Tenor-Stimmen! Wie unvernünftig überhaupt, ein solches Hülfsmittel zur Bestimmung des Werthes der Töne anzugeben! Wenn Aristides selber eine bis zum G hinabgehende Bass-Stimme hatte, wie kann er deshalb auch von den Uebrigen annehmen, dass es mit ihrer Stimme ebenso beschaffen sei?

Man sieht, der Mann ist in der Musik absolut unerfahren und einfältig und schreibt über Harmonik, ohne sich die allertrivialsten Anschauungen darüber erworben zu haben. Wir wollen den Raum nicht mit anderen von Aristides ausgesprochenen musikalischen Thorheiten vergeuden.

In der Rhythmik steht es mit seinen Kenntnissen nicht besser. Aristophanes stellt in der Scene, in welcher Strepsiades in den Elementen der Rhythmik und Metrik unterwiesen werden soll, an den Gebildeten die Anforderung, dass er wisse *ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν κατ' ἐνόπλιον*. Es ist dieser *κατ' ἐνόπλιον ῥυθμὸς* derselbe, welcher auch *προσοδιακὸς* genannt wird, nämlich

⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

Die späteren Metriker kennen ihn sämtlich, auch wenn sie sonst vom Rhythmus so wenig wissen, dass sie jene Reihe aus einem Ionicus *a maiore* und einem *choriambus* bestehen lassen, oder ihn sogar in *πόδες δισύλλαβοι*

⏓ – | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ –
1 2 3 4

zerfällen. Nur Aristides, der in seiner Darstellung der Rhythmik von ihm redet, kennt ihn nicht. Nach ihm gibt es zwei *προσοδιακοί*, unter denen seine Quelle ohne allen Zweifel den katalektischen und akatalektischen versteht

katal.: ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑
akat.: ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ –
– – | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ –

Aristides gibt die Bestandtheile folgendermassen an: *γίνονται δὲ καὶ οἱ καλούμενοι προσοδιακοί. τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν* (sc. *ποδῶν*) *συντίθενται, ἐκ πυρριχίου καὶ ἰάμβου καὶ τροχαίου*

2 1 3 — 1 2 3
⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑ statt ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑

οἱ δὲ διὰ τεσσάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ προστιθεμένου

2 1 3 4 — 1 2 3 4
⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – statt ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ –

οἱ δὲ δύο συζυγιῶν, βακχείου (der von Aristides in dieser Partie gebrauchte Terminus für Choriamb) *τε καὶ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος*

2 1 — 1 2
– ⏑ ⏑ – | – – ⏑ ⏑ statt – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –

Gerade so gibt dies auch Aristides' Uebersetzer Martianus Capella. Im Originale waren die Bestandtheile des Prosodiacus richtig angegeben, dies beweist die Stelle des ebendaher schö-

pfenden Bakchius p. 25 Meib. *ἐνόπλιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἡγεμόνος καὶ χορείου καὶ ἰάμβου οἷον*

ὁ τὸν πίτυος στέφανον.

In der Metrik ist Aristides unwissender als irgend ein anderer Berichterstatter, selbst die Byzantiner des 14. Jahrhunderts machen ihm nicht den Vorrang in der Unwissenheit streitig. Jeder Andere weiss, dass das *κῶλον* und das *κόμμα* oder die *τομή* ein Theil des *μέτρον* ist, aber nicht umgekehrt das *μέτρον* ein Theil des *κῶλον*, Aristides aber ist über diese Begriffe, die doch gewiss zu den allerfundamentalsten im antiken Systeme der Metrik gehören, völlig im Unklaren. Er lehrt von den Asynarteten p. 56 Meib. *τὰ μὲν ἐκ δυοῖν μέτρων* (leg. *κώλων*) *ἓν ἀποτελεῖ κῶλον* (leg. *μέτρον*)· *τὰ δὲ ἐκ μέτρου* (leg. *κώλου*) *καὶ τομῆς ἢ μέτρου* (leg. *κώλου*) *καὶ τομῶν . . . ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου* (leg. *κώλου*) u. s. w. Will man diese, wie den vorhergenannten die *προσοδιακοὶ* betreffenden Fehler im Texte des Aristides verbessern, so ist dies eine Verbesserung, wie man den fehlerhaften Aufsatz eines unerfahrenen Schülers corrigirt, aber keineswegs eine Kritik, durch die der Text des Aristides etwa von den Fehlern der Handschriften gereinigt würde; in beiden Fällen sind die Irrungen so consequent, dass man nur den Aristides selbst, aber nicht die späteren *librarii* dafür verantwortlich machen darf, Aristides selber ist der verstümmelnde *librarius* des Originals, welches er in seiner Unkenntnis dieser Dinge leichtsinnig excerpirt.

Selbstverständlich können nun aber dennoch die Excerpte des Aristides — denn für etwas anderes dürfen wir die Schrift nicht ansehen — recht werthvoll für uns sein, insofern dadurch sonst verloren gegangene Quellen repräsentirt werden. Wir müssen auf diese näher eingehen.

Etwa aus der letzten Zeit des römischen Kaiserthums ist uns eine Reihe von Darstellungen der Harmonik überkommen, welche sämtlich, wenn auch nicht direct, auf die Harmonik des Aristoxenus zurückgehen, alle mehr oder minder dürftige Excerpte eines aus Aristoxenus gemachten Auszuges. Es sind folgende: die Schrift eines Anonymus, der in den verschiedenen Handschriften bald Eukleides, bald Pappus, bald Kleonides genannt wird; die Schrift des Bakcheios, des Gaudentius, des

Alypius, zweier anderen Anonymi, die von Bellermann als Ein *anonymus de musica* herausgegeben sind, und endlich die Harmonik unseres Aristides Quintilianus. Wir dürfen nicht denken, dass diese Schriften die Harmonik der damaligen Zeit darstellen, denn Vieles, was sie aus ihrer gemeinsamen Quelle referiren, hatte bereits seine praktische Bedeutung verloren. So wurde damals schwerlich noch ein anderes Tongeschlecht als das diatonische, aber nicht mehr das chromatische und enharmonische angewandt, die meisten der früher unterschiedenen Chroai oder Stimmungsarten waren in Vergessenheit gerathen, selbst die antike Nomenclatur der Octavengattungen war in der Praxis untergegangen, denn man bezeichnete sie damals nach einem ähnlichen Principe wie in der byzantinischen Zeit als erste, zweite, dritte Octavengattung u. s. w., und von den alten Namen *Μιξολυδιστί*, *Λυδιστί*, *Φρυγιστί*, *Δωριστὶ* u. s. w. reden jene 7 Musiker im Präteritum „*ἐκαλεῖτο*". Dass unsere Berichterstatter keine genaue Bekanntschaft mit der aristoxenischen Harmonik, die sie darstellen, haben, verrathen sie um so häufiger, je ausführlicher ihre Excerpte sind.

Die meisten von ihnen lassen der Harmonik eine kurze Einleitung vorausgehen, in welcher auch die übrigen Theile der *μουσικὴ ἐπιστήμη* genannt werden. Drei von ihnen lassen auf die Harmonik eine Darstellung des einen dieser übrigen Theile folgen, nämlich der *ῥυθμική*. Es sind dies Aristides, der eine Anonymus und Bakchius. Aristides fügt der *ῥυθμικὴ* auch noch eine *μετρικὴ* hinzu und gibt ausserdem noch eine Ausführung der übrigen von ihm gemeinsam mit dem einen Anonymus in der Einleitung aufgeführten *μέρη ἁρμονικῆς*, in der Weise, dass sich der Stoff folgendermassen auf die drei Bücher seines Werkes *περὶ μουσικῆς* vertheilt:

φυσικόν	*τεχνικόν*	*χρηστικόν*	*ἐξαγγελτικόν*
ἀριθμητικόν	*ἁρμονικόν*	*μελοποιία*	*ὀργανικόν*
φυσικὸν im	*ῥυθμικόν*	*ῥυθμοποιία*	*ᾠδικόν*
engeren Sinne	*μετρικόν*	*ποίησις*	*ὑποκριτικόν*
lib. III.	lib. I.		

Die drei *τεχνικὰ μέρη*: Harmonik, Rhythmik und Metrik, ein jedes mit dem dazugehörigen *χρηστικόν*, behandelt Aristides im

ersten Buche; das *ἀριθμητικὸν* (d. i. die akustischen Zahlen) und das *φυσικὸν* (die mystische Beziehung dieser Zahlen zum Kosmos) stellt das dritte Buch dar. Das zweite Buch sollte dem Erwarten nach die *ἐξαγγελτικὰ μέρη* darstellen und der Anfang des zweiten Buches ist allerdings so gehalten, als ob dies der Inhalt sein soll; aber statt dessen wird darin vom Einfluss der *μουσικὴ* auf die Seele und von der Wirkung der verschiedenen Rhythmen, der verschiedenen Instrumente u. s. w. gehandelt. Die *ἐξαγγελτικὰ μέρη* bleiben unerledigt. — Indem wir Alles, was nicht mit der Metrik im Zusammenhange steht, unberücksichtigt lassen, wenden wir uns zuerst dem dritten Theile des ersten Buches, der

Metrik des Aristides

zu. Sie ist nach den Kategorieen des hephästioneisch-heliodorischen Systems behandelt: *περὶ στοιχείων*, *περὶ συλλαβῶν*, *περὶ ποδῶν*, *περὶ μέτρων*, *περὶ ποιήματος*. Der Abschnitt *περὶ μέτρων*, wie bei den übrigen Metrikern der ausgedehnteste, zerfällt in folgende Abschnitte: 1) *περὶ μέτρων* im Allgemeinen, 2) die *ἐννέα πρωτότυπα μονοειδῆ καὶ ὁμοιοειδῆ* (wir bedienen uns des hephästioneischen Ausdruckes), 3) die *ἀσυνάρτητα*, 4) die *καθ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* (3 und 4 in umgekehrter Ordnung wie bei Hephästion). Dazu als Anhang die *μέσα*, die *συγκεχυμένα* und *ἀπεμφαίνοντα μέτρα*. Folgende Eigenthümlichkeiten des Aristides sind besonders bemerkenswerth:

1) In dem Abschnitte *περὶ συλλαβῶν* wird von den durch *muta cum liquida* bewirkten *συλλαβαὶ κοιναὶ* gelehrt, dass sie „*ἧττον κοιναὶ γίνονται*“, d. i. gewöhnlich kurz bleiben, wenn die Liquida ein *μ* ist. Wir haben dies als einen von Hephästion mit Unrecht zurückgewiesenen Satz des Heliodor kennen gelernt. Für die beiden übrigen Klassen der *κοιναὶ συλλαβαὶ* zeigt sich kaum eine Verwandtschaft zwischen der Darstellung des Aristides und der in den Scholien zu Hephästion uns erhaltenen Darstellung des Heliodor (S. 139).

2) In dem Abschnitte *περὶ ποδῶν* werden auch die Kategorieen der 32 *πεντασύλλαβοι* und 64 *ἑξασύλλαβοι* aufgestellt, wie bei den lateinischen und byzantinischen Metrikern (S. 123 ff.), mit denen der ganze in Rede stehende sehr skizzenhafte Abschnitt

des Aristides unleugbare Verwandtschaft hat. Nur dies ist als Eigenthümlichkeit hervorzuheben, dass nach Aristides der *τετρασύλλαβος πούς* als *διποδία*, der *πεντασύλλαβος* und *ἑξασύλλαβος* als *συζυγία* bezeichnet wird, eine Terminologie, die auch der weitere Verlauf der aristideischen Metrik festhält (z. B. p. 55 *συζυγία πεντασύλλαβος καὶ ἑξασύλλαβος*). Aehnlich lesen wir bei Plotius p. 248 *συζυγία disyllabis pedibus iunctis unum facit pedem, διποδία vero quinque vel sex syllabis composita pedibus unde constat scanditur separatis.* Dies ist zwar nicht genau dasselbe wie bei Aristides, doch ist wohl glaublich, dass die Discrepanz auf einer Irrung des Plotius beruht.

3) Nach Hephästion ist das grösste *μέτρον* ein 30zeitiges, nach Anderen (schol. Heph.) ein 32zeitiges. Aristides nennt beide Grenzbestimmungen. Eigenthümlich ist hier, dass die *μέτρα* bis zum 24zeitigen Megethos (dem Umfange des dactylischen Hexameters) als *ἁπλᾶ*, die darüber hinausgehenden als *σύνθετα* bezeichnet werden. — Nicht unberücksichtigt darf bleiben, dass der Ausdruck *μέτρα ἁπλᾶ* Aristid. p. 50 und p. 56 in einer anderen Bedeutung, nämlich als identisch mit *πρωτότυπα* gebraucht erscheint.

4) Die dactylischen und anapästischen *μέτρα ἁπλᾶ* werden nach Monopodieen gemessen (vier Anapäste sind nicht ein *δίμετρον*, sondern ein *τετράμετρον*, p. 57), die dactylischen und anapästischen *μέτρα σύνθετα* nach Dipodieen (acht Dactylen sind ein *τετράμετρον δακτυλικὸν σύνθετον*); für Dactylen und Anapäste besteht also dieselbe Norm bald monopodischer, bald dipodischer Messung. Dies ist gegen die Theorie des Hephästion, doch findet sich in sofern bei Marius Victorinus eine Analogie, als auch nach ihm den Anapästen bisweilen monopodische Messung zukommt (p. 101 G.). Dipodische Messung der Dactylen bei dem schol. Heph. A cap. 7

5) Unter den *πρωτότυπα* stehen nicht, wie bei Hephästion, das *ἰαμβικὸν* und *τροχαϊκόν*, sondern, wie bei Heliodor (S. 104), das *δακτυλικὸν* und *ἀναπαιστικὸν* voran.

6) *Μέτρα λογαοιδικὰ* sind nach den übrigen Metrikern Verbindungen von anlautenden Dactylen (Anapästen) und auslautenden Trochäen (Iamben). Nach Aristides können in den Logaöden die Trochäen (Iamben) vorausgehen.

7) Aristides' Metrik ist die ausführliche Quelle über die Verscäsuren; insbesondere ist die Sonderung zwischen *τομὴ* und *διαίρεσις* interessant.

8) Die im Anhange des Abschnittes *περὶ μέτρων* aufgeführten *μέσα*, *συγκεχυμένα*, *ἀπεμφαίνοντα μέτρα* finden sich nicht im Encheiridion des Hephästion. Doch nennt die von dem Encheiridion abweichende Aufzählung der hephästioneischen Metra bei dem schol. ad Hermog. id. p. 381 die *συγκεχυμένα* als diejenigen, welche Hephästion nach den *ἀσυνάρτητα* dargestellt habe. Es muss dies in einem der grösseren Werke des Hephästion geschehen sein. Auch Victor. p. 145 redet von den *συγκεχυμένα* und ebendaselbst von den *ἀπεμφαίνοντα*. Die *μέσα μέτρα* sind, so viel ich jetzt sehe, dem Aristides eigenthümlich; es sind solche, welche eine doppelte Auffassung zulassen (z. B. als Anapäste oder Dactylen — *μέσα* ist hier mit *κοινὰ* identisch); ebenso werden die *κοιναὶ συλλαβαὶ* bei Aristid. p. 45 auch als *μέσαι συλλαβαὶ* bezeichnet.

9) Andere Differenzen zwischen Aristides und den übrigen Metrikern (in Beziehung auf das Megethos der einzelnen *πρωτότυπα* — das Verhältnis der *σύνθετα* zu den *ἀσυνάρτητα* p. 56 M., wobei wohl ein Missverständnis des Aristides zu Grunde liegen mag) können hier unberücksichtigt bleiben. Doch verdient noch darauf aufmerksam gemacht zu werden, dass einige Metriker, wie Juba, Terentianus, schol. Heph. in der Darstellung der Silben bei der Bestimmung des Silbenmaasses auch die auf den Vocal folgenden Consonanten mit in Rechnung bringen und dem einzelnen Consonanten den Zeitbetrag einer halben einfachen Kürze einräumen. Die Silbe *ἐκ* ist nach ihnen $1\frac{1}{2}$zeitig, die Silbe *ἄρξ* $2\frac{1}{2}$zeitig, die Silbe *ηξ* 3zeitig. Auch Aristides p. 45 lässt sich auf diese Unterschiede ein, aber abweichend von den übrigen setzt er den einfachen Consonanten nicht $= \frac{1}{2}$, sondern als 1 an und bestimmt hiernach den Betrag der Silbe *ἐκ* $= 3$, der Silbe *ἄρξ* $= 5$, der Silbe *ηξ* $= 6$. Die *μονάς*, d. i. den einfachen Consonanten, lässt er der *δίεσις* der Harmonik entsprechen. Im Anschluss hieran ist auch noch dies als Eigenthümlichkeit der aristideischen Metrik hervorzuheben, dass darin häufig auf eine meist sehr nichtssagende Analogie zwischen den Sätzen der Metrik und Harmonik hingewiesen ist. Doch fehlt

es in diesen Analogieen nicht an Widersprüchen. Ist in der eben angeführten Stelle der einfache Consonant der δίεσις, der kurze Vocal der doppelten δίεσις gleichgestellt, so heisst es p. 50 M., dass das 24zeitige dactylische Hexametron der Octave analog sei, denn diese enthielte 24 διέσεις.

Im Wesentlichen kommt der von Aristides gegebene Abriss der Metrik mit dem Systeme des Hephästion und Heliodor überein, im Einzelnen aber unterscheidet er sich von Hephästion in manchen nicht unbedeutenden Puncten. Viel näher schliesst er sich an Heliodor an. Aber auch zwischen Aristides und den uns vorliegenden Fragmenten des Heliodor stellt sich wenigstens in soweit eine Verschiedenheit heraus, als Aristides mindestens nicht unmittelbar aus Heliodor geschöpft haben kann. Dass in letzter Instanz die Schrift des Heliodor zu Grunde liegt, könnte man immerhin als Vermuthung aufstellen, denn für fast alle Eigenthümlichkeiten des Aristides lassen sich Parallelen bei lateinischen Metrikern nachweisen, von denen anzunehmen ist, dass sie schliesslich auf Heliodor zurückgehen. Noch wahrscheinlicher aber ist es, dass ein anderer dem heliodorischen Systeme im Allgemeinen sich anschliessender Metriker der Darstellung des Aristides zu Grunde liege. Dass dies Philoxenus sei, lässt sich um deswillen nicht annehmen, weil gerade dasjenige, was wir als Eigenthümlichkeit des Philoxenus dem Heliodor gegenüber kennen, nämlich die Statuirung des μέτρον προκελευσματικὸν als eines zehnten πρωτότυπον, dem Aristides fremd ist. Die Analogieen mit der Harmonik können schwerlich als Mittel benutzt werden, um über das unbekannte Original Aufschluss zu erhalten, denn gerade diese scheinen von Aristides selber hinzugefügt zu sein. Es wird sich späterhin ergeben, dass die meisten der oben angeführten aristideischen Eigenthümlichkeiten den Rest einer älteren Tradition enthalten und dass mithin die Metrik des Aristides trotz ihrer Kürze eine nicht unwichtige Quelle der Metrik bildet.

Mit Einschluss dessen, was im zweiten Buche des Aristides über Rhythmik gesagt ist, ist die

Rhythmik des Aristides nach 3 verschiedenen Quellen dargestellt, welche wir als die Quelle A, B, C von einander un-

terscheiden wollen. Als Quelle A bezeichnen wir diejenige, auf welche die von Aristides im zweiten Buche p. 97—100 gegebene Darstellung von der Wirkung oder dem Ethos der verschiedenen Rhythmen zurückgeht. Hier wird erörtert 1) der Unterschied, der mit dem schweren Tacttheile und der mit dem Auftacte anlautenden Rhythmen; 2) die Pause; 3) die 3 Tactarten im Allgemeinen; 4) die *ἁπλοῖ ῥυθμοί*, bei denen der Wechsel der Tactarten zur Sprache kommt; 5) der Unterschied der verschiedenen Tempos; 6) der Unterschied der *ῥυθμοὶ στρόγγυλοι* und *περίπλεῳ*. Es gehört dies zu dem Werthvollsten, was wir über Rhythmik erfahren, und steht im Allgemeinen ganz und gar auf dem Standpuncte der aristoxenischen Doctrin. Doch kann Aristoxenus selber nicht der Verfasser sein, denn dieser würde den Terminus *ῥυθμὸς σύνθετος* nicht zur Bezeichnung des hier darunter verstandenen Begriffes gebraucht haben. Will man die Vermuthung wagen, dass das hier Gesagte auf den jüngeren Dionysius von Halikarnass zurückzuführen sein möchte, so kann dies weiter keinen Grund haben, als dass Dionysius von Halikarnass der von Suidas verzeichneten Litteratur zufolge sich vorzugsweise auf die ethische Seite der Musik zu legen scheint, in einer ähnlichen Weise, wie es in dem zweiten Buche des Aristides der Fall ist.

Der im ersten Buche des Aristides enthaltenen *θεωρία ῥυθμικὴ* liegen zwei verschiedene Quellen zu Grunde, welche von Aristides selten unterschieden werden. Er sagt nämlich p. 40: *Οἱ μὲν οὖν συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν τοιαύτην τινὰ πεποίηνται τὴν τεχνολογίαν, οἱ δὲ χωρίζοντες ἑτέρως ποιοῦσιν.* Dann folgt die Darstellung der *χωρίζοντες*, während das Vorausgehende nach der Weise der *συμπλέκοντες* dargestellt ist. Derjenige aber, welcher annimmt, dass die Theorie der *χωρίζοντες* erst von jetzt an beginnt und dass alles Vorausgehende der Theorie der *συμπλέκοντες* angehöre, ist in die Rhythmik des Aristides wenig eingedrungen. Die Theorie der *συμπλέκοντες* beginnt nämlich erst p. 35 fin. mit den Worten *τῶν ῥυθμῶν τοίνυν οἱ μέν εἰσι σύνθετοι, οἱ δὲ ἀσύνθετοι*, während das vorausgehende gleich dem später folgenden (p. 40—43) die Theorie der *χωρίζοντες* enthält. Es ist dies so überaus klar, dass wir uns eines weiteren Nachweises dafür überheben können;

nur blosse Gedankenlosigkeit kann auch das Frühere als zur Theorie der συμπλέκοντες gehörig ansehen. Wir bezeichnen die durch Aristides den χωρίζοντες zugewiesene Quelle als die Quelle B, die den συμπλέκοντες zugewiesene als Quelle C. Der Rhythmik des ersten aristideischen Buches liegt zum grössten Theile die Qnelle B zu Grunde; innerhalb des aus derselben Excerpirten ist episodisch ein Excerpt aus der Quelle C eingeschoben.

Die Quelle B stellt, wie Aristides sagt, die Weise der χωρίζοντες dar, d. h. derjenigen, welche die Rhythmik für sich unabhängig von der Metrik behandeln. Auch Aristoxenus in seinen ῥυθμικὰ στοιχεῖα ist in diesem Sinne ein χωρίζων. Was bei Aristides aus ihr excerpirt ist, ist eine zusammenhängende, nur äusserlich durch das Einschiebsel aus der Quelle C unterbrochene Darstellung der gesamten Rhythmik, aber so äusserst compendiarisch, dass sie, als einzige Quelle benutzt, nur wenig Verständnis der griechischen Rhythmik zu geben vermöchte. Nach einer kleinen Einleitung behandelt sie die Rhythmik nach folgenden Abschnitten: 1) περὶ χρόνων, 2) περὶ ποδῶν, 3) περὶ ἀγωγῆς, 4) περὶ μεταβολῆς, 5) περὶ ῥυθμοποιίας; der dritte Abschnitt umfasst nur wenig Zeilen; nicht viel grösser ist der fünfte und sechste Abschnitt. Soweit die hier behandelten Puncte uns in den Originalfragmenten des Aristoxenus und den von Psellus daraus gemachten Excerpten vorliegen, ist Alles auf die Theorie des Aristoxenus basirt. So gering auch die Reste der aristoxenischen Rhythmik sind, so gewähren sie doch für die meisten der bei Aristides vorkommenden Puncte eine Parallele, und in allen diesen Partieen ist Aristides als Quelle der Rhythmik von keinem Nutzen. Es steht nun aber auch dies fest, dass die Quelle B nicht eine ungefälschte Darstellung der aristoxenischen Rhythmik ist. Denn trotz der Verwandtschaft mit Aristoxenus bestehen wesentliche Differenzen, die sich auf 2 Grundverschiedenheiten zurückführen lassen: 1) Nach Aristoxenus sind die kleinsten Tacte der 3- und 4zeitige, die Quelle B dagegen nimmt in Uebereinstimmung mit den Metrikern einen noch kleineren 2zeitigen Tact an, den Aristoxenus in den uns überkommenen Fragmenten und nach der Ueberlieferung des älteren Dionysius von Halikarnass ausdrücklich ausschliesst. In Folge des ποὺς δίσημος weicht unsere Quelle mit den Metrikern übereinstim-

mend auch in der Kategorie der einfachen und zusammengesetzten Tacte von Aristoxenus ab, denn nach ihr ist z. B. der Päon in der nicht aufgelösten Form – ◡ – ein einfacher (ἁπλοῦς), in der aufgelösten Form – ◡ ◡ ◡ ein zusammengesetzter Tact (σύνθετος), denn – ◡ ◡ ◡ kann in einen Trochäus und einen Pyrrhichius zerlegt werden, was bei – ◡ – nicht der Fall ist. Dass in dieser Auffassung die so wichtigen aristoxenischen Kategorieen der πόδες ἀσύνθετοι und σύνθεται ihre ganze Bedeutung verloren haben und kaum etwas anderes als eine Spielerei sind, liegt am Tage. 2) Nach Aristoxenus zerfällt ein Tact je nach seinem Umfange und seiner Tactart entweder in 2, oder in 3, oder in 4 Tacttheile; in der Quelle B ist diese höchst wichtige Lehre in Vergessenheit gerathen, sie weiss nur, dass der Tact in 2 Tacttheile, eine ἄρσις und eine θέσις zerfällt. Dazu kommen folgende Discrepanzen in der Terminologie:

Aristoxenus	Quelle B
πούς	πούς, ῥυθμός
χρόνος πρῶτος	χρόνος πρῶτος, σημεῖον
σημεῖον, μέρος ποδικόν	μέρος ποδικόν, nicht σημεῖον
κάτω χρόνος, βάσις	θέσις
ἄνω χρόνος, ἄρσις	ἄρσις

Andere Unterschiede werden wohl nur auf der mangelhaften Darstellung des Epitomators Aristides beruhen, überhaupt ist zu bemerken, dass Aristides in der Arbeit des Excerpirens sich manche Unwissenheits- und Gedankenlosigkeitssünde hat zu Schulden kommen lassen. Der Nutzen der Quelle B besteht darin, dass uns hier einzelne mit Sicherheit auf Aristoxenus zurückzuführende Thatsachen genannt werden, für welche uns jetzt das aristoxenische Original nicht mehr vorliegt. Wir können sie schnell summiren: die χρόνοι ῥυθμοειδεῖς mit ihren Unterarten, — das 7- und 14zeitige Megethos des πούς ἐπίτριτος, — die Notiz über die Pausen, — die Aufzählung der ῥυθμικαὶ μεταβολαὶ und Einiges aus dem kurzen Abschnitte über die Rhythmopöie.

Wir dürfen die aristideische Quelle B nicht verlassen, ehe wir noch einige andere aus ihr fliessende Excerpte genannt haben. Meist geht diesen eine Darstellung der Harmonik vor-

aus, die mit der Harmonik des Aristides in allem Wesentlichen übereinstimmt. Schon oben ist darauf aufmerksam gemacht, dass ausser Aristides noch 6 andere Musiker mit ihm gemeinsam nach derselben Quelle eine Darstellung der Harmonik gegeben und dass zwei von diesen, nämlich Bakchius und der zweite Anonymus, gleich Aristides mit der Harmonik eine kurze Darstellung der Rhythmik verbinden; was sie über Rhythmik sagen, muss ebenso wie die vorher besprochene aristideische Rhythmik in dem gemeinsamen Originale hinter der Harmonik gestanden haben. Wir müssen hierbei aber noch über den Kreis der griechischen Litteratur hinausgehen und eine Darstellung der Musik bei den Arabern herbeiziehn, die, wie so Vieles in der arabischen Litteratur, aus griechischer Quelle geflossen ist und nunmehr das verlorengegangene griechische Original zu repräsentiren hat. Der Verfasser dieses arabischen Buches ist der im 10. Jahrhunderte lebende berühmte al Farabi, der seinen Landsleuten nicht nur die griechische Philosophie, sondern auch die Theorie der griechischen Musik durch Uebersetzung und Bearbeitung griechischer Werke zugänglich zu machen suchte; einen Auszug daraus hat Kosegarten in seiner Einleitung des *Ali Ispahensis* mitgetheilt. Aristides selber war dem al Farabi nicht unbekannt und die Darstellung der Harmonik kommt mit der aristideischen überein, doch nicht mehr als mit denen der verwandten Musiker. Auf die Harmonik folgt eine Rhythmik. Das daraus von Kosegarten Mitgetheilte bildet eine Parallele zu dem aristideischen Abschnitte *περὶ χρόνων*; die erste Hälfte (*χρόνος πρῶτος*) schliesst sich genau an Aristides an, die zweite Hälfte (die *χρόνοι σύνθετοι*) aber weicht merklich von Aristides ab, so dass al Farabi einen dem Aristides ähnlichen Auszug aus jenem griechischen Musiker, woraus die oben aufgeführten 6 Musiker geflossen sind, benutzt haben muss. Endlich ist hier zu nennen ein von Vincint veröffentlichtes Fragment einer Pariser Handschrift. Für zwei kleine Sätze dieses Fragmentes (§ 3. 4) finden wir in den übrigen uns zu Gebote stehenden rhythmischen Quellen keine Parallelen; drei andere Sätze (§ 1. 5. 6) stammen mit geringen die Sache nicht betreffenden Aenderungen aus dem uns erhaltenen Theile der aristoxenischen Rhythmik. Alles Andere (von einigen durchaus

trümmerhaften Worten abgesehen), nämlich die Stelle von den *χρόνοι ἔρρυθμοι, ῥυθμοειδεῖς* und *ἄρρυθμοι*, von den *λόγοι ποδικοὶ* und dem Megethos des kleinsten und grössten Tactes jeder Tactart hat das pariser Fragment mit Aristides gemeinsam und stammt ohne Zweifel aus derselben Quelle B. Nicht unwichtig ist, dass dasjenige, was für das pariser Fragment gilt, trotz seiner Uebereinstimmung mit Aristides, doch in einzelnen Puncten von ihm differirt und vollständiger ist. Was die beiden zuerst von uns genannten griechischen Musiker betrifft, so liefert Bakchius eine Darstellung von den *μεταβολαὶ ῥυθμικαί*, die aus Aristides' Quelle B geflossen ist, jedoch so, dass dieselbe zugleich mit den *μεταβολαὶ ἁρμονικαὶ* verbunden ist. Auch der erste Anonymus gedenkt der rhythmischen *μεταβολαὶ* neben den harmonischen. Der zweite Anonymus gibt eine Reihe von Musikbeispielen in Instrumentalnoten mit Ictus-, Längen- und Pausen-Zeichen und den Ueberschriften *ῥυθμὸς τετράσημος, ἑξάσημος, δωδεκάσημος* u. s. w., zugleich mit einem Verzeichnis der Pausenzeichen und der verschiedenen *μακραὶ* von der 2- bis zur 5zeitigen. Von der 2-, 3-, 4-, 5zeitigen Länge redet auch der bei al Farabi erhaltene Auszug der Quelle B. Die ganze rhythmische Partie des zweiten Anonymus scheint nicht minder wie die ihr vorausgehende kurze Harmonik mit der Harmonik und Rhythmik im ersten Buche des Aristides gleichen Ursprung zu haben. Es können jene in Instrumental-Noten ausgeführten rhythmischen Beispiele aus der ausführlicheren Darstellung der Rhythmopöie in der Quelle B entlehnt sein, aber es ist auch nicht unmöglich, dass sie in der ausführlichen Darstellung der Lehre von den *πόδες ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* vorkamen, von der uns Aristid. p. 40. 41 einen kurzen Auszug gibt. Er sagt hier, dass die *χωρίζοντες* (d. h. die Quelle B) „*ἀριθμοὶ*" vom 2zeitigen Tacte bis zu den ausgedehnten zusammengesetzten Tacten aufgestellt hätten, d. h. Zahlen, welche die verschiedenen Megethe der *πόδες ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* bezeichneten, wie *τετράσημος, ἑξάσημος, δωδεκάσημος* u. s. w., wobei bald mit der *θέσις*, bald mit der *ἄρσις* angefangen, bald der Rhythmus mit *βραχεῖαι*, bald mit *μακραὶ* zusammengesetzt, bald aus gemischten *βραχεῖαι* und *μακραὶ* ausgeführt werde, bald auch so, dass *χρόνοι κενοί*, einzeitige und mehrzeitige Pausen, angenommen werden.

Diese Beschreibung des Aristides setzt schlechterdings ähnliche Beispiele voraus, wie wir sie beim zweiten Anonymus finden, zumal da hier auch von den Pausen ein häufiger Gebrauch gemacht ist; es müssen die Beispiele, welche Aristides im Auge hat, nothwendig in Noten ausgeführt gewesen sein, denn an eine Ausführung durch metrische Schemata können wir deshalb nicht denken, weil wir es nach Aristides nicht mit der Darstellung der *συμπλέκοντες*, sondern der *χωρίζοντες* zu thun haben, welche die Rhythmik ohne Rücksicht auf die Metrik behandelten.

Die Darstellung nach der Quelle C macht es wie die *συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν*, sie verbindet mit der Theorie der Metrik die Theorie der Rhythmen. Sie enthält nichts als ein Verzeichnis von *πόδες* (oder *ῥυθμοί*, wie sie hier genannt werden), vom zweisilbigen bis zum achtsilbigen Tacte, nach den Kategorieen der *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* und den drei Tactarten, dem *γένος ἴσον, διπλάσιον* und *ἡμιόλιον*. Der Verfasser hat so wenig ein tieferes Verständnis der Rhythmik, wie derjenige, von dem die Abschnitte *περὶ ποδῶν* oder *de pedibus* bei lateinischen und byzantinischen Metrikern entlehnt sind. Beide kennen nicht einmal die technische Bedeutung der Wörter *ἄρσις* und *θέσις*. Jene Quelle der Abschnitte *περὶ ποδῶν* hält darin das Richtige fest, dass sie jedem der von ihr aufgeführten *πόδες* stets nur 2 Tactabschnitte, Eine Arsis und Eine Thesis, gibt, aber sie zeigt darin eine arge rhythmische Unkenntnis, dass sie ohne Rücksicht auf den rhythmischen Ictus jeden ersten Abschnitt für die *ἄρσις*, jeden zweiten für die *θέσις* ausgibt. Unser *συμπλέκων* verhält sich dazu gerade umgekehrt. Er hält bei der Beziehung des Tactabschnittes die Rücksicht auf den rhythmischen Ictus fest, aber zeigt sich darin der rhythmischen Kenntnis baar, dass er in den meisten Tacten eine jede Silbe als einen Tacttheil für sich auffasst, z. B. im Dactylus und Anapäst, während dieselben doch so gut wie der Spondeus nur Eine Arsis und Eine Thesis haben:

⏗ – *θέσις, ἄρσις*
⏗ ⏑ ⏑ *θέσις, ἄρσις, ἄρσις*
⏑ ⏑ ⏗ *ἄρσις, ἄρσις, θέσις.*

Wir bemerken nun gleich hier im Anfange, dass der aristideische Auszug der Quelle C nicht der einzige ist. Wir be-

sitzen noch einen zweiten am Schlusse der Schrift des Bakchius, p. 22—25. Was Aristides durch *συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν* bezeichnet, drückt Bakchius zu Anfang dieser Partie folgendermassen aus: *Μέτρων δὲ καὶ ῥυθμῶν συμμίκτων πάντα μετρεῖται τὰ εἴδη συλλαβαῖς, ποσί, καταλήξεσι κτλ.* Was wir hier zuerst bei Bakchius lesen: die Definitionen von *ῥυθμός*, die Definitionen der *μακρά, βραχεῖα* und *ἄλογος συλλαβή*, der *ἄρσις* und *θέσις*, gehört dem bei Aristides fehlenden Anfange der Quelle C an. Der darauf folgende Abschnitt von den *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* und *ῥυθμοὶ συμπεπλεγμένοι* steht der von Aristides excerpirten Partie über die *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* parallel, nur dass Aristides hier ausführlicher, Bakchius viel kürzer ist. Gleichwohl gibt auch Aristides kein vollständiges Excerpt, es fehlt bei ihm der in dem Verzeichnisse des Bakchius erhaltene *ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως*, und Bakchius ist in Demjenigen, was er excerpirt, genauer und gewissenhafter (vgl. die zu Anfang § 11 angeführte Stelle vom *κατενόπλιον* oder *προσοδιακός*). Wenn die beiden Epitomatoren in den Namen mancher Tacte abweichen, so ist dies daraus zu erklären, dass im Originale an solchen Stellen zwei Namen standen, von denen Bakchius den einen, Aristides den andern in sein Excerpt aufgenommen hat.

Wollen wir die Sache mit dem richtigen Worte nennen, so müssen wir sagen: die Quelle C ist keine Rhythmik, sondern eine Metrik, in welche der Verfasser einige, zum Theil falsch verstandene und falsch angewandte Kategorieen der Rhythmik hineingezogen hat, etwa in derselben Weise, wie dies der Metriker gethan, aus welchem die von dem Rhythmus und den Tacten handelnde Einleitung des Marius Victorinus geschöpft ist. Da sich sowohl bei Aristides wie bei Bakchius nicht bloss Excerpte aus der Quelle B, sondern auch aus der Quelle C finden, so können wir schwerlich umhin anzunehmen, dass dies Alles bereits in dem gemeinsamen Originale, aus dem sie auch die Harmonik excerpiren, enthalten war, zumal da auch die Einleitung dieses Originales, zufolge den anderen aus ihm geschöpften Darstellungen der Harmonik, unzweifelhaft von der Harmonik, Rhythmik und Metrik geredet hat. Wir werden dies nur so ansehen können: das Original gab zuerst eine Harmonik,

dann eine Rhythmik — dies war die Quelle B —, dann eine Metrik — dies war die Quelle C.

Original:	Harmonik,	— Rhythmik (Quelle B),		— Metrik (Quelle C)	
Aristides:	Harmonik —	Quelle B	—	Quelle C	
Bakchius:	Harmonik —	Quelle B	—	Quelle C	
al Farabi:	Harmonik —	Quelle B			
Anonymus II:	Harmonik —	Quelle B			

Dass die Metrik (Quelle C), nachdem die Darstellung der (reinen) Rhythmik vorausgegangen war, unter dem Gesichtspuncte „*Μέτρων δὲ καὶ ῥυθμῶν συμμίκτων*“ gefasst wurde und mit den verschiedenen Definitionen des *ῥυθμός*, der *ἄρσις* und *θέσις* begann (wie bei Bakchius), kann bei einem erst der späteren Kaiserzeit angehörenden compilirenden Buche, wie wir das in Rede stehende Original ansehen müssen, nicht auffallen. Sicherlich aber stand die Metrik (Quelle C) am Ende des Ganzen; die Einschaltung der dieser Quelle angehörenden Darstellung der *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* vor die in der Quelle B gegebene Darstellung der *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* muss erst als die That des Aristides betrachtet werden, sowie auch dem Aristides die Hinzufügung einer Metrik nach dem heliodorischen Standpuncte eigenthümlich sein muss. Ich denke, dass diese hier kurz ausgesprochene Ansicht keineswegs als eine unbegründete Vermuthung erscheinen wird; sie weiter auszuführen ist nicht nothwendig.

Während alle übrigen Metriker und die Quelle B mit Aristoxenus den Unterschied des *πούς* (*ῥυθμός*) *ἁπλοῦς* oder *ἀσύνθετος* und des *πούς σύνθετος* so fassen, dass der letztere in mehrere *πόδες ἁπλοῖ* zu zerlegen ist, der erstere aber nicht, bedeutet nach unserer Quelle C der *ῥυθμός* (*πούς*) *ἁπλοῦς* und *σύνθετος* (*συμπεπλεγμένος*) etwas ganz anderes. Der *ῥυθμός* oder *πούς ἁπλοῦς* kommt zwar im Wesentlichen mit dem überein, was auch die Quelle B und die übrigen Metriker mit diesem Terminus bezeichnen (als Abweichung ist nur dies zu merken, dass Aristides auch den Proceleusmaticus ⏑⏑⏑⏑ und einen aus 5 Längen bestehenden Tact – – – – – zu den *ἁπλοῖ* rechnet). Aber *ῥυθμοὶ σύνθετοι* (*συμπεπλεγμένοι*) sind solche, welche sich in mehrere von einander verschiedene *πόδες* zerlegen. Sie sind *συζυγίαι*, wenn sie sich in zwei ungleiche *πόδες* zerlegen lassen:

⏑ ⏑ | – – *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*, bei Bakch. *βακχεῖος*
– – | ⏑ ⏑ *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*
⏑ – | ⏑ – *βακχεῖος ἀπ' ἰάμβου*
– ⏑ | ⏑ – *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*
– ⏑ | ⏑ ⏑ *παίαν σύνθετος* (Bakchius)

sie sind *περίοδοι*, wenn sie sich in mehr als 2 ungleiche *πόδες* zerlegen lassen. In den Excerpten des Aristides und Bakchins werden fünfsilbige, sechssilbige, achtsilbige *περίοδοι* aufgezählt, zum Theil mit anderweitig bekannten Namen (*δόχμιος*, *προσοδιακὸς* oder *κατενόπλιον*), zum Theil aber mit sonderbar weitschweifigen Nomenclaturen. Eigenthümlich ist auch dies, dass, abgesehen von den hier aufgeführten *δόχμιοι*,

⏑ ⏑́, – ⏑ –
⏑ ⏑́ | – ⏑́ ⏑, – ⏑ –

und einer Form des *προσοδιακὸς* – – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – alle übrigen *περίοδοι* in *πόδες δισύλλαβοι* zerlegt werden, z. B. die beiden *προσοδιακοὶ*

⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ –
⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑

und eine Anzahl von achtsilbigen *περίοδοι*, welche die Quelle in Iamben und Trochäen zerfällt:

⏑ –, – ⏑, – ⏑, – ⏑, genannt *τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου*
– ⏑, – ⏑, – ⏑, ⏑ – *ἴαμβος ἐπίτριτος*
– ⏑, ⏑ –, ⏑ –, ⏑ – *ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου*
– ⏑, – ⏑, ⏑ –, ⏑ – *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*.

Aristides hat das in der Quelle C enthaltene Verzeichnis der *περίοδοι* nicht vollständig ausgezogen. Dieselbe Quelle (sei es in der von Aristides benutzten, sei es in einer vollständigeren Form) war nämlich auch dem Metriker bekannt, aus welchem Marius Victorinus excerpirt hat, also dem Juba, und dieser hat Einiges daraus in sein Werk aufgenommen. Dahin gehört *Victorinus de dactylico II p. 98 Hoc quoque dignum eruditis auribus non praetermiserim repertum in hexametro versu dactylico*, *cui tamen duo cola e duobus dactylis et spondeo constabant*, *quatuor pedes disyllabos i. e. trochaeum*, *iambum*, *pyrrhichium*, *spondeum per ordinem semper positos inveniri*, *si velis alias quam hexametri heroi lex postulat scandere . . . Et appellatur quadrupes δυοκαιδεκάσημος περίοδος eo quod quatuor pedes temporum duodecim contineat.*

– ⏑, ⏑ –, ⏑ ⏑, – – *περίοδος δωδεκάσημος τετράπους.*

Dies ist die antithetische Form des achtsilbigen *προσοδιακός*, für den man daher nach dieser Theorie der Quelle C ausser der von Aristides angegebenen Messung auch folgende voraussetzen muss:

– –, ⏑ ⏑, – ⏑, ⏑ –

Ausserdem lässt sich eine Benutzung der Quelle C auch bei dem metrischen Scholiasten zu Pindar nachweisen. Wir lesen ad Ol. 2 *Τὸ α΄ τῆς στροφῆς* (⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑) *περιοδικόν, ἤτοι δύο ἴαμβοι καὶ δύο τροχαῖοι. καλεῖται δὲ περιοδικὸν ὅτι οὐκ ἔστι μέτρον τι εἶδος ἢ ἰαμβικοῦ ἢ τροχαϊκοῦ ἢ ἑτέρου τινός, ἀλλ' ἁπλῶς περίοδος καλεῖται τὸ ὑπεράνω τῶν τεσσάρων συλλαβῶν σύστημα. μέχρι γὰρ τεσσάρων συλλαβῶν γνώριμοι οἱ πόδες, τὸ δὲ πλέον περίοδος.* Es ist dies diejenige *περίοδος*, welche Aristides als *ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου* bezeichnet. Vgl. Ol. 4 *ἐπῳδ. η΄ ϑ΄.* Ol. 13 *στρ. ε΄.*

Es gab also eine von den Quellen des Marius Victorinus, des Aristides und Bakchius und von dem Pindar-Scholiasten benutzte metrische Schrift (denn eine metrische Schrift, nicht eine rhythmische Schrift muss die Quelle C genannt werden), welche den Begriff der *πόδες* (oder *ῥυθμοὶ*) *ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* in derselben Weise fasst, wie die S. 131 angeführten Byzantiner das *μέτρον ἁπλοῦν* und *σύνθετον*, d. h. das aus gleichen und das aus verschiedenen Tacten bestehende Metron. Der von jenem Metriker für die mehr als viersilbigen *ῥυθμοὶ σύνθετοι* zu Grunde gelegte Begriff der *περίοδος* ist ein ganz allgemeiner metrischer Begriff; jener Metriker weicht aber darin von den übrigen ab, dass er (wenigstens nach Aristides' Darstellung) die *περίοδος* nur auf die aus ungleichen Einzeltacten bestehende Reihe beschränkt. Eigenthümlich ist ihm hierbei ferner die Eintheilung der *περίοδοι* in *πόδες δισύλλαβοι* und die hieraus entnommene abenteuerliche Nomenclatur. Nach dem System des Heliodor und Hephästion werden die meisten der aristideischen *περίοδοι* in *πόδες τετρασύλλαβοι σύνθετοι* zerlegt, z. B. in Choriamben und Antispasten mit Diiamben oder Ditrochäen

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –

Dass diese Messung auch bei dem Verfasser der Quelle C nicht ganz aufgegeben war, zeigt sich an dem dritten der aristideischen *προσοδιακοί*. Aber für gewöhnlich zerlegt er die *πόδες τετρασύλλαβοι σύνθετοι* (Choriamb, Antispast, Ionicus u. s. w.), wie dies auch bei dem schol. Heph. geschieht, in ihre *πόδες ἁπλοῖ*, den Choriamb in den Trochäus und Iambus, den Ionicus in den Spondeus und Pyrrhichius. Hierbei ist nun noch Folgendes zu bemerken. Bereits Hephästion kennt für das *προσοδιακὸν* – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ausser der anapästischen Auffassung auch die Zerlegung in einen Ionicus *a maiore* und Choriambus. Diese Diairesis nach *πόδες δισύλλαβοι* ist von Anderen noch weiter ausgedehnt worden. In den Pindarscholien werden auch dactylische Reihen einer analogen Messung unterworfen, z. B.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –	– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
als – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | – ⏑ – –	als – ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – –

Wie die bei Marius Victorinus aus der Quelle C entlehnte Stelle zeigt, waren in ihr auch diese für die dactylischen Reihen angenommenen *πόδες τετρασύλλαβοι σύνθετοι* in die *δισύλλαβοι ἁπλοῖ* zerlegt und demnach die dactylische Tripodie als eine tetrapodische *περίοδος δυοκαιδεκάσημος* aufgefasst

– ⏑ | ⏑ – || ⏑ ⏑ | – –

Unser Urtheil über den unbekannten Verfasser der Quelle C kann kein anderes als dies sein, dass wir ihm zwar recht dankbar sind für einige aus einem uns unbekannten Rhythmiker entlehnte Notizen, dass er aber im übrigen unter den schlechteren der Metriker der abgeschmackteste und thörichtste ist.

Wir finden bei Aristides unter dem aus der Quelle C Excerpirten auch einige Stellen, in welchen in zusammenhängender Reihenfolge die Namen der Tacte erklärt werden. Was hier gesagt ist, ist Alles sehr vorzüglich, insonderheit die aus der besten rhythmischen Tradition fliessenden Angaben über die 2, 3, 4 *σημεῖα* des *παίων*, *τροχαῖος σημαντός*, *ὄρθιος* und *παίων ἐπιβατός*. Dies stammt aus einer ganz anderen Quelle als die vorhergehenden Bemerkungen über die Bestandtheile der Tacte, die mit diesen Namenserklärungen in dem offenbarsten Widerstreite stehen. Wir vermuthen, dass es aus der Quelle A stammt, in der von denselben Tacten die Rede ist. Dass der

Begriff der *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* und *σύνθετοι* in der Quelle A ein ganz anderer ist als in der Quelle C, kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

§ 11 b.

Philoxenus.

Von dem Alexandriner Philoxenus (Suid. s. h. v. vgl. S. 38), in welchem wir neben Heliodor und Hephästion den dritten Hauptrepräsentanten des durch Einführung der antispastischen Messung charakterisirten neueren Systems der Metrik zu erblicken nicht umhin können, wissen wir sehr wenig. Longins Commentar zu Hephästion citirt ihn neben Heliodor: er habe sein metrisches Werk, welches nach Suid. den Titel *περὶ μέτρων* führte, nicht mit einer Definition des Metrons, sondern sofort mit der Theorie der Buchstaben begonnen. Ein sehr ungünstiges Urtheil würde man über seine Kenntnis der Metrik fällen müssen, wenn eine Ueberlieferung des Pseudo-Atilius p. 360 richtig wäre: *Philoxenus ait hoc: („Non ebur neque aureum") heptasyllabon choriambicon vocari et esse dimetron catalecticon Euripidion. ille inquit νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων.* Denselben Vers führt auch Hephaest. cap. 6 als Beispiel des katalektischen trochäischen Dimeters an. Und Philoxenus soll dies Metron ein choriambisches genannt haben? Dergleichen lässt sich wohl von den byzantinischen Scholiasten zu Pindar erwarten, aber nicht von einem alexandrinischen Grammatiker und Metriker, der noch in die Zeit der wissenschaftlichen Erudition gehört. Das Wort *choriambicon* muss schlechterdings eine Corruptel sein. Wir werden sie mit Sicherheit emendiren, wenn wir aus *choria(mbi)con* ein *choriacon* herstellen. Ebenso ist bei Censorin. p. 406 der *septenarius trochaicus* als *choriacus* bezeichnet und überhaupt haben die cap. II besprochenen Repräsentanten des älteren metrischen Systems, zu denen auch Censorinus gehört, den Namen *chorius* statt *trochaeus* mit Vorliebe gebraucht.

Man könnte hiernach zu der Meinung geführt werden, dass auch Philoxenus ein Anhänger des älteren, nicht des heliodorischen Systems sei. Aber dem ist nicht so. Marius Victorinus nennt in seiner Darstellung der *μέτρα πρωτότυπα* (lib. II) p. 133

den Philoxenus unter denjenigen Metrikern, welche abweichend von den übrigen dem *metrum proceleusmaticum* nach den 9 πρωτότυπα die 10te Stelle anweisen „*decimam huic (proceleusmatico) speciem post novem prototypa ... impertiendam esse ... putaverunt*". Unter den *novem prototypa* hatte aber auch das *antispasticum* seine Stelle, mithin vertritt auch Philoxenus die antispastische Auffassung Heliodors und Hephästions. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, dass von den 3 verschiedenen Systemen der πρωτότυπα, von denen Mar. Victor. p. 69 redet, das dritte das philoxenische sein muss, denn in diesem dritten kommt ausser den übrigen 9 das *metrum proceleusmaticum* als 10tes πρωτότυπον vor. Nun nimmt zwar nicht das System Heliodors und Hephästions, wohl aber das erste von den an jener Stelle des Mar. Victor. genannten Systemen, welches die antispastische Messung noch nicht kennt (d. i. das alte System des Cäsius Bassus u. s. w.), das *proceleusmaticum metrum* als *prototypon* an. Wir ersehen daraus, dass zwar Philoxenus bereits auf dem Standpuncte des neueren (antispastischen) Systemes steht, aber in einigen Stücken dem Heliodor und Hephästion gegenüber an dem älteren Systeme festhält, denn er hat nicht nur die hier übliche Terminologie Choreus statt Trochäus, sondern auch die hier vertretene Auffassung des *metrum proceleusmaticum* als eines *prototypon* beibehalten. Für diese Bedeutung, welche er dem *proceleusmaticum* einräumt, macht Philoxenus, wie wir aus jener Stelle des Mar. Victor. ersehen, das *metrum spondiacum* oder *molossicum* geltend: auch dies erinnert an das ältere System, insbesondere an die auf Cäsius zurückgehende Partie bei Diomedes p. 497, vgl. S. 84. 85.

Bei Gelegenheit der Anapäste cap. 8 sagt Hephästion: „Einige nehmen auch ein μέτρον προκελευσματικὸν an ... Die Besseren aber (χαριέστεροι) fassen dies als ein aufgelöstes ἀναπαιστικὸν auf." Polemisirt hier Hephästion, dem Heliodor beistimmend, gegen Philoxenus?

Hephästion kennt nur πόδες δισύλλαβοι, τρισύλλαβοι, τετρασύλλαβοι; alle aus mehr als 4 Silben bestehenden fasst er als Auflösungen der 3- oder 4silbigen auf. Aristides aber und andere spätere Metriker (S. 125) wissen noch ausserdem von 32

πενταςύλλαβοι und 64 *ἑξασύλλαβοι*, im Ganzen also von 124 *πόδες* zu berichten. Nach einer Notiz des Pseudo-Draco, d. i. des Manuel Moschopulus, würde sich Philoxenus mit der Classification und Benennung dieser 5- und 6silbigen *πόδες* abgegeben haben, denn jener Byzantiner weist p. 132 auf die Tabellen des Philoxenus hin, auf denen man die Eintheilung und Nomenclatur aller 12 *πόδες* angegeben finde: *εὑρήσεις δὲ τῶν εἰκοσιτεσσάρων καὶ ἑκατὸν τὰ ὀνόματα καὶ τὰς διαιρέσεις αὐτῶν ἐπιμελῶς γεγραμμένα ἐν τοῖς διαγράμμασι τοῦ Φιλοξένου.* Ist es möglich, dass zur Zeit jener Byzantiner des 14ten Jahrhunderts noch etwas von der Metrik des Alexandriners Philoxenus vorhanden war, auf die er seine Leser verweisen konnte? Wir werden dies verneinen müssen. Der hier gemeinte Philoxenus kann wenigstens nicht der alte Philoxenus sein, aus welchem Longin, der Pseudo-Atilius und Marcus Victorinus citiren. Aber es ist fraglich, ob jener Verfasser der *διαγράμματα τῶν ποδῶν* auch nur den Namen Philoxenus gehabt habe. Denn in dem mit dem Pseudo-Draco aus derselben Quelle stammenden, aber in allem Einzelnen diese Quelle viel treuer wiedergebenden *fragmentum Ambrosianum* heisst es bei Gelegenheit der 5silbigen *πόδες*: *Πενταςύλλαβοι δὲ πόδες εἰσὶ τριάκοντα δύο οὓς καὶ Γαληνὸς ἐν τῷ περὶ συνθέσεως τεχνῶν ἐκτίθεται.* Jedenfalls haben wir keinen Grund, dem Alexandriner Philoxenus die ruhmlose Arbeit einer Nomenclatur der *πενταςύλλαβοι* und *ἑξασύλλαβοι* aufzubürden.

Longin hat noch eine unmittelbare Bekanntschaft mit der philoxeneischen Metrik, schwerlich aber die ihn citirenden Lateiner Victorinus und Pseudo-Atilius. Sie werden diese Citate eben daher haben, woher dem ersteren die Citate aus Heliodor überkommen sind, nämlich aus dem von beiden excerpirten umfangreichen Werke des Juba. Juba's Abschnitt *de pedibus* geht auf die S. 123 ff. besprochene Arbeit eines unbekannten Griechen zurück, in seinem Abschnitte *de metris prototypis* ist zwar vorzugsweise Heliodor, neben diesem aber auch Philoxenus, und für den Abschnitt *de heroo* die S. 131 besprochene Arbeit eines unbekannten Griechen als Quelle benutzt worden. Darauf folgte dann eine Darstellung der *metra derivata* im Sinne des Cäsius Bassus und der *metra Horatiana*. Schwerlich wird aber auch dasjenige, was Marius Victorinus mit Aristides gemeinsam hat

(vgl. § 11), von dem ersteren anderswoher als aus Juba's Buche entlehnt sein. Aus welchem Autor dies dem Juba zugekommen, ist wieder unbekannt, — sicherlich aber nicht aus Aristides. Man wird hierbei auf Philoxenus rathen können und ebenso auch in Philoxenus die Quelle jenes Abschnittes *de pedibus* oder *de heroo* vermuthen dürfen, aber etwas auch nur annähernd Sicheres lässt sich hierüber nicht ausfindig machen.

Erstes Buch.

Die Sprache als Rhythmizomenon.

Erstes Capitel.

Rhythmus und sprachliches Rhythmizomenon im Allgemeinen.

§ 12.

Die einzelnen Zweige der musischen Kunst.

Die *τέχναι μουσικαί*, d. i. Poesie, Musik, Aesthetik, werden auch *πρακτικαὶ τέχναι* genannt. Es soll durch diesen Namen bezeichnet werden, dass ein Werk der musischen Kunst, um der Anschauung vorgeführt zu werden, einer besonderen *πρᾶξις* und *ἐνέργεια* oder, wie wir sagen würden, einer Darstellung durch den Virtuosen bedarf. Hierin besteht nach der antiken Auffassung der wesentliche Unterschied der musischen Künste von den bildenden, der Architektur, Plastik, Malerei. Der alte Name für die letzteren ist *τέχναι ἀποτελεστικαί*; er drückt aus, dass ein Werk der bildenden Kunst unmittelbar nach seiner Erschaffung durch den bildenden Künstler der Anschauung fertig und vollendet gegenübertritt, ohne der *πρᾶξις* des Virtuosen zu bedürfen. In der Einleitung zur Harmonik ist dies weitläufiger auseinander gesetzt. Nicht Jeder wird sogleich mit dieser antiken Definition der Künste einverstanden sein. Man wird ihr in sofern beistimmen, als eine musikalische Composition, so oft sie uns vorgeführt werden soll, jedesmal einer Darstellung durch einen oder mehrere Virtuosen bedarf, aber in Bezug auf ein Werk

der Poesie will es bedünken, dass es, nachdem es der Dichter aufgeschrieben, ebenso gut wie das Werk eines bildenden Künstlers vollständig fertig und abgeschlossen sei und keiner besondern Darstellung bedürfe. Dass wir ein poetisches Kunstwerk lesen, ein bildendes mit unseren Augen anschauen, will dabei von keinem sonderlichen Belang erscheinen. Aber ebenso gut wie der des Lesens Kundige ein Dichterwerk lesen und verstehen kann, ebenso gut kann der geübte Musiker das Musikwerk eines Componisten durch blosses Lesen verstehen, denn durch blosses Lesen überschaut er genau die einzelnen auf einander folgenden und gleichzeitigen Töne der verschiedenen Stimmen, er kann auf diese Weise ebenso gut eine genaue Anschauung des ihm vorliegenden Kunstwerkes gewinnen, als der Leser eines Dichterwerkes. Aber in beiden Fällen ist das Lesen gewissermassen nur ein Ersatz der fehlenden *πρᾶξις* oder der Darstellung des Virtuosen; zu einem vollständigen Kunstgenusse ist für ein musikalisches Kunstwerk die Aufführung durch Instrumentalvirtuosen oder Sänger, für ein poetisches durch Schauspieler oder Declamatoren nothwendig. In der Poesie des Alterthums spielte diese *πρᾶξις* der Aufführung eine noch weit bedeutendere Rolle als in der modernen Poesie. Nicht nur die dramatische Poesie wurde auf diese Weise dem Kunstgenusse vermittelt, sondern auch die eigentlichen Kunstwerke der Lyrik und des Epos. Dem Stande der Schauspieler ging für das antike Epos ein zahlreich vertretener Stand der Rhapsoden zur Seite, die wir etwa unseren Declamatoren vergleichen können; die Kunstwerke der Lyrik erforderten Instrumentalvirtuosen und Sänger, denn sie waren abweichend von unserer modernen Lyrik mit wenig hier nicht zu berücksichtigenden Ausnahmen sämtlich für die musikalische Aufführung bestimmt und zwar in der Weise, dass, wie schon oben S. 6 bemerkt, der lyrische Dichter zugleich der Componist des lyrischen Textes war. Ganz ähnlich verhielt es sich mit den Werken der dramatischen Poesie, zu deren Aufführung nicht bloss Schauspieler, sondern Musikvirtuosen nothwendig waren; denn was bei uns Modernen als Schauspiel und Oper geschieden ist, war im Drama des klassischen Alterthums eine ungetrennte Einheit.

Aus dem hier Gesagten ergibt sich, dass im Alterthume

ein viel näherer Zusammenhang unter den musischen Künsten bestand als in der heutigen Zeit. Wollen wir eine Uebersicht über die einzelnen Zweige der *τέχνη μουσικὴ* gewinnen, so dürfen wir die heut zu Tage geltenden Kategorieen nicht zu Grunde legen. Nach Anleitung von Aristoteles poet. 1 und Aristid. mus. p. 32 sind folgende Arten der alten *τέχνη μουσικὴ* zu unterscheiden, deren wesentliche Unterscheidungsmerkmale darin beruhen, in wiefern eine der drei musischen Künste für sich allein oder in Verbindung mit den beiden anderen auftritt.

1. Die drei musischen Künste Musik, Poesie, Orchestik sind im Drama und der chorischen Lyrik mit einander verbunden. Dem antiken Drama können wir etwa unsere heutige Oper zur Seite stellen, für die chorische Lyrik der Alten fehlt es in unserer heutigen Kunst gänzlich an einer Parallele, denn unsere Cantaten u. dgl., an die man zunächst denken möchte, entbehren des Elementes der Orchestik und Action, das für den Begriff dieses Zweiges der antiken Kunst durchaus erforderlich ist. Die meisten Arten der chorischen Lyrik, Dithyramben, Päane, Prosodieen, Daphnephorika, *θρῆνοι* haben einen kirchlichen Charakter; einen mehr profanen Charakter zeigen die *ὑπορχήματα* trotz ihres sacralen Zweckes; die *ἐπίνικοι* und *ἐγκώμια* haben einen weltlichen Zweck, aber dennoch eine vorwiegend ernste religiöse Stimmung. Von dieser ganzen Litteraturschicht, die im Alterthume eine ausserordentlich hohe Bedeutung hatte, sind uns fast nur die *ἐπίνικοι* Pindars erhalten. Sie zeigen sofort, dass hier die Poesie keine der Musik untergeordnete Bedeutung hatte, sondern nothwendig das prävalirende Element sein musste, wenigstens in sofern als für den Zuhörer das Interesse an der Poesie nicht durch das Interesse an der Musik absorbirt wurde, wie dies in unseren Cantaten und ähnlichen musikalischen Gattungen der Fall ist. Und dennoch gelten die ersten Vertreter dieser Kunstgattung, wie Pindar und Simonides, nicht bloss als die Koryphäen unter den antiken Dichtern, sondern auch als die Meister unter den antiken Componisten. Das geht aus den in Plutarchs Büchlein *περὶ μουσικῆς* erhaltenen Fragmenten aufs deutlichste hervor. Welch grosse Bedeutung Pindar selber dem musikalischen Elemente seiner Epinikieen und der Darstellung durch die Sänger

und die Instrumentalbegleitung der *φόρμιγξ* und der *αὐλοὶ* beimisst, davon legen zahlreiche Stellen seines erhaltenen poetischen Textes Zeugnis ab. Es sei hier bemerkt, dass der Gesang zwar ein Chorgesang war, dass aber der Chorgesang des griechischen Alterthums und überhaupt der alten Zeit stets ein unisoner war; nur durch die Begleitung wurde Mehrstimmigkeit erreicht. Die Musik also war jedenfalls einfacher als unsere heutige und nur hierdurch ist es erklärlich, dass der antike Zuhörer trotz der musikalischen Darstellung dem oft so inhaltsschweren Texte zu folgen vermochte. Immerhin aber müssen wir einen höheren und gebildeteren Kunstsinn beim antiken Publicum als bei dem Publicum der heutigen Opern voraussetzen. Am wenigsten vermögen wir uns vorstellig zu machen, wie bei der Aufführung die dritte der musischen Künste, die Orchestik, vertreten war. So viel wir wissen, sind nämlich die Singenden zugleich die tanzenden Choreuten. Nach unserer Vorstellung will sich gleichzeitiger Gesang und Tanz bei denselben Personen nur sehr schwer mit einander vertragen. Es muss also die *ὄρχησις* in der chorischen Lyrik durch die Langsamkeit der Bewegung von dem, was wir Tanz oder Ballet nennen, durchaus verschieden gewesen sein. Bei den *ὑπορχήματα*, in denen das Tempo nachweislich viel rascher als in den übrigen Arten der chorischen Lyrik ist, dürfen wir eine Trennung zwischen den Singenden und Tanzenden voraussetzen; die chorische Aufführung, welche im 8. Buche der Odyssee beschrieben wird, ist jedenfalls ein *ὑπόρχημα*.

Im antiken Drama müssen wir uns die Darstellung der chorischen Partieen völlig wie die der chorischen Lyrik denken; es ist durchaus unrichtig, dass diejenigen *χορικά*, welche den Namen *στάσιμα* haben, ohne gleichzeitige Bewegung und Orchestik von den Choreuten gesungen worden seien. Die übrigen Sangpartieen (*μονῳδίαι*) entbehren der eigentlichen *ὄρχησις*, aber ein gewisses orchestisches Element, die Mimik oder *ὑποκριτική* unterscheidet auch diese Partieen wesentlich von der monodischen Lyrik. Durch seine *χορικά* und *μονῳδίαι* tritt das antike Drama unserer modernen Oper viel näher als unserem recitirenden Schauspiele; das *μέλος*, d. i. das musikalische Element, ist im antiken Drama, wie Aristoteles sagt, das grösste der

ἡδύσματα. Doch ist auch hier wieder zu beachten, dass der poetische Text, nach dem Inhalte der Chorlieder, namentlich des aeschyleischen und sophokleischen Drama's zu urtheilen, nothwendig vor der Musik prävaliren muss, während unsere Operntexte neben der Musik sehr häufig ein verschwindendes Element sind. Es bleibt der Dialog über. Ueber den Vortrag desselben in der Komödie fehlt es uns an Nachrichten; der tragische Dialog der Alten aber muss von dem Dialoge unseres heutigen recitirenden Schauspiels etwas wesentlich Verschiedenes gewesen sein. Denn einmal haben wir bei Lucian. de saltat. 27 eine durchaus sichere Nachricht, dass auch ein Theil der Iamben nicht gesprochen, sondern gesungen wurde; und wenn man diesen Bericht Lucians nicht auf die tragischen Aufführungen der klassischen Zeit, sondern nur auf die der römischen Kaiserzeit beziehen zu dürfen glaubt, so lässt sich doch gerade in den älteren Tragödien (bei Aeschylus) die für manche Particen der dialogischen Iamben unbestreitbare strophische Anordnung und Responsion der Verse nicht anders als ein Indicium eines melischen Vortrags erklären. Sodann aber wissen wir aus dem bei Plut. mus. 28 aus älterer Quelle geschöpften Berichte, mit welchem Aristot. probl. 19, 6 zu vergleichen ist, dass für die Iamben der Tragödie die zuerst von Archilochus aufgebrachte und von Krexos für die Dithyramben aufgenommene Art des Vortrags statt fand, welche man mit dem antiken Terminus *παρακαταλογή* bezeichnete. G. Hermann u. A. haben sich darunter eine von dem strengen Rhythmus abweichende, der gewöhnlichen Sprache sich annähernde Vortragsweise der dochmischen Partieen gedacht. Doch ist dies gänzlich unmotivirt. Wir wissen aus Dionys. comp. verb. 11 und Plutarch. Crassus 33, dass die dochmischen Partieen die eigentlichen tragischen Cantica sind, und kein anderes tragisches Metrum ist so vorwiegend für die *σκηνικὴ μουσικὴ* verwandt als gerade die Dochmien. Der von Plutarch *de mus.* über die *παρακαταλογή* gegebene Bericht kann darüber nicht den mindesten Zweifel lassen, dass dieselbe ein declamatorischer Vortrag der Iamben bei gleichzeitiger Instrumentalmusik ist. Es kam hiernach in der antiken Tragödie ausser den eigentlichen Gesangstücken auch diejenige Weise des musikalischen Vortrags vor, welche unsere heutige Musik als

melodramatische Partieen bezeichnet. Der opernhafte Charakter des antiken Drama's, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen wollen, wird hierdurch nur um so mehr gesteigert; denn dass die Oper unserer jetzigen Musikepoche das einst sehr beliebte Melodrama aufgegeben, ist hierbei gleichgültig. Wiederholt aber muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass, obwohl das musikalische Element im antiken Drama einen ausserordentlich weiten Umfang hat, dennoch der poetische Text als die Hauptsache betrachtet wurde. Indess müssen wir nach der von Plutarch *de mus.* meist nach Aristoxenus gegebenen Darstellung annehmen, dass seit der letzten Zeit des peloponnesischen Krieges der Tragiker in einzelnen Stellen seines Stückes dem lediglich musikalischen Genusse des Publicums auf Kosten des poetischen Inhalts einen besonderen Platz einräumte. Es sind dies die unter dem Namen der „σκηνικὴ μουσικὴ“ von Aristoxenus so sehr gegen die frühere Weise der tragischen Musik herabgesetzten monodischen Partieen ohne antistrophische Responsion, welche wir bei Euripides und auch in den letzten Stücken des Sophokles (Trachinierinnen, Philoctet, Oedipus Coloneus) antreffen; wir wissen auch aus anderen Indicien, dass diese σκηνικὴ μουσικὴ eine Herübernahme der inzwischen aufgekommenen Compositionsmanier der neueren Nomosdichter Philoxenus und Timotheus in die Tragödie ist.

2. Eine Vereinigung der Poesie und Musik mit Ausschluss der Orchestik ist die monodische Lyrik. Die ausgebildetste Kunstform derselben ist der Nomos, ein Sologesang entweder unter Begleitung der κιθάρα oder der αὐλοί, und hiernach als κιθαρῳδία oder αὐλῳδία, kitharodischer oder aulodischer Nomos unterschieden. Ist gleich der Chorgesang in seinem Ursprunge älter, so ist doch dem Sologesange des Nomos früher als jenem eine kunstmässige Pflege und Ausbildung zu Theil geworden. Ursprünglich hat er eine lediglich sacrale Bestimmung und ist namentlich an die apollinischen Feste und Cultusstätten gebunden. Er ist die alte Kunstform der pythischen Agonen, von denen der Chorgesang ausgeschlossen blieb. Später erweitert und verweltlicht sich sein Gebiet; noch vor der Zeit des peloponnesischen Krieges hat er überall Zutritt gefunden und der Nomossänger ist der Musik-Virtuose κατ' ἐξοχήν.

Es ist dies der Zweig der alten μουσική, in welchem mehr als irgendwo anders die Poesie allmählich vor der Musik herabgedrängt wurde und die Vocalmusik des Alterthums eine dem heutigen Standpuncte der Musik verhältnismässig nahe stehende Freiheit und Selbstständigkeit gewann. Dass sich diese Stellung der Musik aus dem Nomos der Kitharoden auch in den Dithyramb und, wie schon oben gesagt, in die σκηνικὴ μουσικὴ der neueren Tragödie eindrängte, kann nicht auffallen. Sowohl die alten Komiker wie der spätere Kunsttheoretiker Aristoxenus betrachten diese Richtung der Musik nicht mit Wohlgefallen; Aristoxenus stellt die Componisten der chorischen Musik sowohl in der Lyrik (Pindar, Simonides, Pratinas) wie im Drama (Phrynichus und Aeschylus) als die auch für seine Zeit ausschliesslich nachzuahmenden Vorbilder hin.

Der Kunstgattung nach gehört auch die monodische Lyrik des Archilochus, Mimnermus, des Alcäus, der Sappho, des Anakreon u. s. w. dem Nomos an, nur dass diese Compositionen antistrophisch, die Nomoi alloiostrophisch sind. In der späteren Zeit wird diese Gattung hauptsächlich in der Skolien-Poesie fortgesetzt. Auch derjenige Zweig der chorischen Poesie, welcher der Orchestik entbehrt, ist hierher zu rechnen. Dies sind die vom „stehenden“ Chore gesungenen Hymnen, namentlich die εὐκτικοὶ ὕμνοι, in denen sich auch vorwiegend die ebengenannten Vertreter der monodischen Lyrik, Alcäus, Sappho, Anakreon, versucht haben.

3. Durch vollständige Emancipation der Musik von der Poesie entsteht die antike Instrumental-Musik. Fremde Einflüsse, nämlich die als Schule des Olympus bezeichneten Auleten des barbarischen Kleinasiens sind die unmittelbare Ursache griechischer Instrumentalmusik; mit Berücksichtigung ihrer besonderen Eigenthümlichkeit aber ist dieselbe als eine Abzweigung des Nomos aufzufassen, der auch sonst, wie wir gesehen, eine unverkennbare Hinneigung zur selbstständigen Entwicklung der Musik zeigt. Die früheste Art der Instrumentalmusik ist der auletische Nomos, der sich dadurch aus dem aulodischen Nomos abgezweigt hatte, dass die Melodie der zur Begleitung der αὐλοὶ gesungenen Worte von einem die Stimme führenden αὐλὸς als Lied ohne Worte vorgetragen wurde. Durch den berühm-

ten Musiker Sakadas zur Zeit des Solon und Stesichorus fand der auletische Nomos neben dem kitharodischen Nomos-Gesange im Agon von Delphi eine Stätte. Dies ist das eigentliche Gebiet der griechischen Instrumental-Virtuosen, wie des von Pindar in einem Epinikion gefeierten Midas. Eine ähnliche durch Saiteninstrumente ausgeführte Instrumentalmusik, die καθαριστική und der kitharistische Nomos, hat sich erst nach dem aulodischen entwickelt, — die Töne der Blasinstrumente, die in ihrer Weichheit der menschlichen Stimme näher stehen, konnten eher den Gesang darstellen als die härteren Töne der griechischen Kithara. Eine Vereinigung der Auletik und Kitharistik zu einem gemischten Nomos scheint erst dem Ende der klassischen Zeit anzugehören; Timosthenes, der Admiral des ersten Ptolemäus, hat, wie Strabo berichtet, einen solchen Nomos componirt. Was uns von solchen Instrumental-Compositionen im Einzelnen berichtet wird, zeigt ein ganz unmittelbares Anlehnen an irgend eine bestimmte Vocalmusik. So ist der auletische Nomos Pythios des Sakadas ein die einzelnen Scenen mimetisch darstellender Kampf des Apollo mit dem pythischen Drachen: die Durchspähung des Kampfplatzes — die Herausforderung zum Kampfe — der Kampf selber und die Bewältigung des Ungeheuers u. s. w. Die antike Instrumentalmusik wird diese und ähnliche Scenen dem Zuhörer schwerlich auf eine andere Weise haben vorführen können, als indem sie ihm Reminiscenzen aus einem bestimmten kitharodischen oder aulodischen Nomos, der den Gegenstand auf dem Gebiete der Vocalmusik mit Hülfe der Worte darstellte, vorführte. Die antike Instrumentalmusik mochte dem Virtuosen oft die erwünschte Gelegenheit geben, das Publicum durch Kunstfertigkeit in Erstaunen zu setzen, aber der eigentliche Schwerpunct der alten musischen Kunst ist die Vocalmusik und hier wiederum vorwiegend die chorische Lyrik und Dramatik.

4. Wie sich in der Instrumentalmusik die Musik von der Poesie emancipirt hat, so gibt es schon früh in der Kunst der Alten einen Zweig, in welchem die blosse Poesie ohne Betheiligung der Musik auftritt, die ψιλοὶ λόγοι ἔμμετροι. Dies ist das durch die Rhapsoden vorgetragene recitirende Epos. Ursprünglich wurden freilich auch die epischen Gedichte nicht von

Rhapsoden oder von Declamatoren, sondern von ἀοιδοὶ vorgetragen, die ihre „κλέα ἀνδρῶν“ zur Begleitung eines Saiteninstrumentes sangen. Diese epischen Sänger der vorhomerischen Zeit sind den alten Sängern des kitharodischen Nomos nahe verwandt; auch die frühesten epischen Stoffe scheinen von denen des Nomos nicht sehr verschieden gewesen zu sein; einen Hauptunterschied bildete Zweck und Veranlassung des Gesanges, denn der Nomos wurde zur Ehre der Götter an heiliger Stätte gesungen, die κλέα ἀνδρῶν sang man zur Erhöhung der Festesfreude vor den Fürsten und Edlen. Doch gehören weitere Andeutungen über die Verwandtschaft des Nomos und des ältesten epischen Gesanges nicht weiter hierher. Zur Zeit des Terpander hat sich der kitharodische Nomos seinen frühesten Anfängen gegenüber, die durch die sagenhaften Namen Chrysothemis und Philammon bezeichnet sind, im Ganzen nur wenig verändert, aber schon lange vor Terpander haben sich die κλέα ἀνδρῶν von der Kithara und dem Gesange frei gemacht und an die Stelle des ἀοιδὸς mit der Kithara ist der declamirende ῥαψῳδὸς mit dem Stabe getreten, der im klassischen Griechenthum eine nicht minder bedeutende Stelle als der Musiker und Schauspieler einnimmt. Die epische Poesie gehört seitdem nur dem Vortrage der Declamatoren an; denn es ist wohl nur vorübergehend, dass die Terpandriden statt eigner Nomos-Dichtungen eine Partie des homerischen Epos in Musik setzen und an den Agonen als Melos vortragen. Aber auch die Poesieen lyrischer Dichter, die zunächst für melischen Vortrag bestimmt waren, werden in späterer Zeit gleich den Epen declamatorisch vorgetragen. So berichtet es Plato in der Republik von den Dichtungen des Solon. In der alexandrinischen und römischen Zeit hat der Dichter aufgehört, ein Musiker zu sein, die besseren lyrischen Dichtungen dieser Perioden sind ohne Rücksicht auf melischen Vortrag geschrieben, — freilich sind sie auch nicht für Rhapsodenvortrag, sondern wie die lyrischen Gedichte unserer Tage für ein lesendes Publicum bestimmt. Nicht ganz klar ist es, wie wir uns die spätesten dramatischen Dichtungen der Griechen, insbesondere die Stücke der neueren attischen Komödie, denken sollen, ob sie rein declamatorische Schauspiele wie unsere heutigen Dramen sind, oder ob sie noch ein wenn auch

geringes melisches Element enthielten. Die ihnen nachgebildeten Komödien der Römer sind reich an *cantica*, zu denen nicht der Dichter, sondern ein eigner Musiker die Compositionen liefert (schon mit den Stücken des Euripides soll es sich ähnlich verhalten haben, vgl. S. 4); wenn die Ueberlieferung bei Mar. Victor. p. 105 G. richtig ist, so müssen die griechischen Vorbilder bloss auf den Dialog beschränkt gewesen sein, so dass die Musik dieser Stücke hauptsächlich in einer die Zwischenacte ausfüllenden Instrumentalmusik bestand.

5. Dass es auch eine von der Poesie und Musik getrennte Orchestik, eine *ψιλὴ ὄρχησις*, gab, sagt Aristid. p. 32, doch kann dies nur eine untergeordnete und schwerlich eine alte Gattung der musischen Kunst gewesen sein. Im alexandrinischen Zeitalter gibt es auch eine Verbindung der Orchestik oder wenigstens einer sehr lebendigen Mimik mit der Poesie, ohne hinzutretende Poesie, „*μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως οἷον τῶν Σωτάδου καί τινων τοιούτων*“ Aristid. l. l. Der Ausdruck *πεπλασμένης ὑποκρίσεως* scheint zwar von keiner wirklichen, sondern nur einer fingirten Action zu reden, etwa einer solchen, die man sich beim Lesen dieser Dichtungen hinzudenken muss. Aber es kann wohl kein Zweifel sein, dass im alexandrinischen Zeitalter die *ἰωνικοὶ λόγοι* des Sotades und Anderer nicht bloss gelesen, sondern auch dargestellt, und zwar mit wirklicher Action dargestellt wurden. Auch die gleichzeitige neuere Komödie der Attiker würde, wenn sie den oben angegebenen Charakter hat, in diese Kategorie der Dichtungen gehören, nur scheint die Mimik der frivolen *ἰωνικοὶ λόγοι*, der *φλύακες* und *κιναιδοὶ* eine noch viel lebendigere gewesen zu sein. Ihrem Ursprunge nach waren auch diese Dichtungen mit Musik verbunden, denn sie haben sich aus dem Vortrage des Magoden herausgebildet, der in possenhafter Vermummung seine obscönen Lieder von Pauken und Cymbeln und lysiodischen Flöten begleiten liess. Athen. 14, 621 c. 648. Aristoxen. u. Aristocles *de mus.* bei Athen. 14 620 d, Hesych. s. v. *μαγῳδή*. — Noch späteren Ursprungs ist die Verbindung der Orchestik mit der Musik ohne Poesie (blosser Instrumentalmusik) in dem Pantomimus. Dies Product der römischen Zeit entspricht bereits völlig unserem Bal-

let; mit *μουσικὴ τέχνη* der klassischen Zeit steht es in keinem Zusammenhange.

§ 13.

Rhythmus und Rhythmizomenon.

Unserem modernen Gefühle will weder für die Poesie noch für die Musik der Rhythmus als etwas durchaus und wesentlich Nothwendiges erscheinen. Ein grosser Theil unserer Dichterwerke, epischer wie dramatischer, hat die rhythmische Form völlig abgestreift und tritt uns in dem freien Gewande der ungebundenen Rede entgegen, ohne dass wir dieser Form wegen ihren poetischen Kunstwerth geringer anschlagen. Wir werden den Goethischen Egmont den versificirten Dramen nicht hintansetzen. Auch unsere weltliche und geistliche Opernmusik gibt für längere Partieen den strengen Rhythmus auf, und wenn gleich diese Recitative meist nur dazu dienen, um den Uebergang von einer rhythmisch gehaltenen Scene zur anderen zu bilden, so fehlt es doch nicht an Händelschen, Mozartschen und anderen Recitativen, welche an Schönheit nicht hinter den Arien und Chören zurückstehen.

In der antiken Kunst, in der überall weit mehr als in der modernen die äussere Form ein wirksames Mittel ist, ist der Rhythmus für Poesie, Musik und Orchestik in gleicher Weise unerlässlich. Nur die Darstellung des Komischen durfte es wagen, den Rhythmus durch Prosastellen zu unterbrechen. So sind die Prosasätze in Aristophanes' Thesmophoriazusen zu beurtheilen, und von demselben Standpuncte aus werden wir es anzusehen haben, wenn Sophron seine die niederen Lebensverhältnisse darstellenden *μίμους ἀνδρείους καὶ γυναικείους* in Prosa schreibt*). Dies sind die einzigen Beispiele einer ungebundenen

*) Es ist dies eine wirkliche Prosa; wenn man es eine rhythmische Prosa nennt, so verliert in diesem Zusammenhange das Wort rhythmisch seine Bedeutung, bei der es immer auf die *τάξις χρόνων*, d. i. die Zerlegung der Zeit in bestimmte für unsere *αἴσθησις* wahrnehmbare Zeitabschnitte ankommt. Ohne diese kann es keinen Rhythmus geben. Die Prosa des Sophron ist in keinem anderen Sinne eine rhythmische als die Sprache der Rhetoren.

Rede in der griechischen Poesie. Instrumentalmusik ohne Rhythmus kommt nach Aristid. p. 32 *ἐν τοῖς διαγράμμασι καὶ ταῖς ἀτάκτοις μελῳδίαις*, oder, wie Anonym. *de mus.* II § 95 sagt, in den *διαψηλαφήματα* vor. Das sind Tonleitern, Probierstücke und Uebungsbeispiele für die Anfänger, wie die im Anonym. *de mus.* unter der *ἀγωγή* vorkommenden Notenpartieen. Ganz das Nämliche scheinen auf dem Gebiete der Vocalmusik die *κεχυμένα ᾄσματα* zu sein, welche die genannten Quellen als das Beispiel einer Verbindung von *λέξις* und *μέλος* ohne *ῥυθμός* aufführen; mit dem, was die Metriker *συγκεχυμένα μέτρα* nennen, hat dies weiter nichts als eine blosse Namensähnlichkeit gemein. In der eigentlichen Kunst der Musik gab es keine rhythmuslosen Partieen; wenn man *παρακαταλογαί* recitativähnliche Stellen genannt hat, so beruht dies auf Misverständnis der Quellen. Aristides sagt p. 43: *Τινὲς δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θῆλυ. τὸ μὲν γὰρ μέλος ἀνενέργητόν τέ ἐστι καὶ ἀσχημάτιστον, ὕλης ἐπέχον λόγον διὰ τὴν πρὸς τοὐναντίον ἐπιτηδειότητα· ὁ δὲ ῥυθμὸς πλάττει τε αὐτὸ καὶ κινεῖ τεταγμένως, ποιοῦντος λόγον ἐπέχων πρὸς τὸ ποιούμενον.* Die Alten setzten also ganz im Gegensatze zu uns in die rhythmische Seite der Musik eine höhere Bedeutung als in die tonische, sowohl in der Vocalwie in der Instrumentalmusik. In der That muss bei den Alten die Macht der Töne durch die klarste rhythmische Bestimmtheit gleichsam gezügelt gewesen sein, sonst können wir uns nicht vorstellig machen, dass es dem griechischen Publicum möglich war, dem Gedankengange des Textes nachzukommen, der namentlich bei pindarischen und aeschyleischen Chorliedern auch schon ohne die hinzukommenden Töne oft nur mit Schwierigkeit zu verfolgen ist.

Mit der grösseren Bedeutung, welche den Neueren gegenüber die rhythmische Seite der musischen Kunst bei den Alten hat, harmonirt die höhere Ausbildung des rhythmischen Sinnes bei demjenigen Theile des antiken Publicums, welcher mit der eigentlichen Doctrin der Rhythmen durchaus nicht vertraut war. Was Cicero *de orat.* 3 § 196 berichtet, haben wir keinen Grund als Uebertreibung anzusehn: *Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in hoc si paullum modo offensum est, ut aut contractione brevius fuerit aut productione longius, thea-*

tra tota reclamant. § 198 *Verum ut in versu vulgus si est peccatum videt, sic si quid in nostra oratione claudicat, sentit. Sed poetae non ignoscit, nobis concedit.* Vgl. *orat.* § 173. So war es noch zur Zeit Cicero's mit der Strenge des rhythmischen Gefühles. Für die Zeit des klassischen Griechenthums, in der die musische Bildung die Sache fast jedes Freien war, haben wir für die meisten geradezu ein gewisses theoretisches Verständnis der Rhythmen vorauszusetzen. Strepsiades (Ran. 636 ff.) weiss zwar nicht, ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν κατ' ἐνόπλιον χὠποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον, aber es zeigt sich aus dieser Stelle auch deutlich genug, wie sehr die Bekanntschaft mit Tact und Rhythmen im damaligen Athen zum guten Tone gehörte (um κομψὸς ἐν συνουσίᾳ zu sein). Wie wenige unserer heutigen Opernbesucher vermögen Rechenschaft von der rhythmischen Composition der einzelnen Nummern zu geben?

Man darf sich nicht wundern, wenn manche unserer heutigen Gelehrten beim Rhythmus der Alten zunächst an die künstlerische Prosa der Rhetorik denken. Es ist schon S. 9 bemerkt, wie die Lehrer der Rhetorik in der Zeit nach dem peloponnesischen Kriege die jedermann bekannten *Termini technici* der Rhythmik: περίοδος, κῶλον, κόμμα, ἀπόθεσις und die Namen der einzelnen πόδες aus der musischen Kunst auf künstlerische Prosa übertrugen. Sätze von kurzem Umfange werden κόμματα oder κῶλα genannt. „*Domus tibi deerat?* | *At habebas.* | *Pecunia superabat?* | *At egebas*“ sind vier κόμματα, τομαί, *incisa.* „*Diximus,* | *testes dare volumus*“ sind 2 κόμματα. „*Incurristi amens in columnas;* | *in alienos insanus insanisti*“ sind 2 κῶλα oder *membra.* Cic. orator § 222 ff., Quintil. 9, 4, 122 ff. Ein länger ausgeführter Satz ist eine περίοδος (*ambitus, circuitus, comprehensio, continuatio*), wie „*Depressam, caecam, iacentem domum pluris quam te et fortunas tuas aestimasti*“; er ist entweder eine einfache oder eine zusammengesetzte περίοδος, im letzteren Falle mindestens aus 2, gewöhnlich aus 4, oft aber auch aus mehreren *membra* oder *incisa* bestehend. Quintil. § 124. 125. Eine *bimembris periodus* ist folgende: *Quem quaeso nostrum fefellit* | *ita vos esse facturos?*“ Die Rhetoren geben an, in welchen Fällen *insicim,* oder *membratim* oder in einer ausgeführten *periodus* zu sprechen sei. Die Bedeutung der dem Ohre wohlgefälligen Wortstellung

zeigt sich besonders am Schlusse oder auch am Anfange des Satzes, weniger in der Mitte. Manche Silbenverbindungen erscheinen an den genannten Stellen für das Ohr besonders wohllautend, andere machen einen weniger angenehmen Eindruck. Die Techniker der rhetorischen Prosa nennen daher bestimmte „*pedes metrici*“ als geeignet, andere als nicht geeignet für den Schluss oder Anfang des Satzes. Die obige auf *fortunas tuas aestimasti* ausgehende Periode schliesst, wie Cicero sagt, mit dem *dichoreus* (– ⏑ – ⏓). Cicero führt *orator* § 214 aus einer Rede des C. Carbo die Periode an: „*Patris dictum sapiens temeritas filii comprobavit.*“ Hier habe der schliessende *dichoreus* „*comprobavit*“ eine solche Wirkung auf das zuhörende Publicum hervorgebracht, dass es vor Bewunderung laut aufgeschrieen. Und das habe bloss dieser Rhythmus bewirkt. Hätte Carbo gesagt: *comprobavit filii temeritas* mit schliessendem Päon ⏑ ⏑ ⏑ –, so würde er eine solche Wirkung nicht erreicht haben; Aristoteles in der Rhetorik finde zwar auch den Schluss auf den Päon sehr passend, aber er, Cicero, sei anderer Ansicht.

Dergleichen Sätze stellen die Rhetoriker seit Thrasymachus für die rhythmische Prosa auf, wobei sie im Einzelnen vielfach von einander abweichen. Wir werden später noch einmal zurückkommen müssen, dass nicht nur die hier in Anwendung gebrachten *pedes*, sondern auch die Termini *περίοδος*, *κῶλον*, *κόμμα* ursprünglich der Theorie der musischen Kunst angehören. Was die Rhetoren mit diesen Ausdrücken bezeichnen, ist allerdings etwas Aehnliches wie dasjenige, was in der Kunstsprache der Rhythmik und Metrik diesen Namen führt, aber es ist durchaus nicht dasselbe, es ist eben nur eine freie Uebertragung auf analoge Erscheinungen eines anderen Gebietes; in ihrer Anwendung auf die Prosa haben jene Ausdrücke ihre eigentlich rhythmische Bedeutung aufgegeben. Eine Festhaltung bestimmter *pedes* am Ende oder Anfange des Prosasatzes macht die Prosa noch lange nicht zu einem Rhythmus, wie denn auch Aristoteles in seiner Rhetorik den eigentlichen Rhythmus aufs schärfste für die nach concinnen Satzgliedern und Sätzen fortschreitende und mit wohlgefälligen Schlüssen versehene rhetorische Prosa in Abrede stellt.

Mit dem Rhythmus der alten Poesie und der musischen Kunst überhaupt ist es etwas ganz anderes als mit dieser soge-

nannten rhythmischen Prosa. Er hat streng genommen mit dem von Thrasymachus für die Prosa statuirten ῥυθμὸς so wenig gemeinsam, wie mit demjenigen ῥυθμός, von dem die Theorie der bildenden Kunst in einer den Rhetoren analogen Uebertragung des der musischen Kunst angehörigen Wortes auf das Gebiet der Plastik spricht. Aristid. p. 31 ῥυθμὸς λέγεται ἐπὶ τῶν ἀκινήτων σωμάτων ὥς φαμεν εὔρυθμον ἀνδριάντα*).

Der Rhythmus im eigentlichen Sinne ist nur da möglich, wo eine Bewegung statt findet; dies ist seine nächste und nothwendige Voraussetzung. Er findet aber bei einer Bewegung nur dann statt, wenn die von dieser Bewegung ausgefüllte Zeit sich dergestalt in wahrnehmbare Zeittheile zerlegt, dass in der Aufeinanderfolge dieser Zeittheile eine bestimmte Ordnung zu bemerken ist. Dieser Sinn für Ordnung ist dem menschlichen Geiste immanent; er sucht ihm Folge zu geben bei den von ihm geschaffenen Kunstwerken, deren wesentliche Existenz auf das Vorhandensein einer Bewegung basirt ist, nämlich bei den Werken der τέχνη μουσική. Die Idee des Schönen, welche durch die musische Kunst dargestellt wird, wird zunächst durch den den drei Künsten eigenthümlichen Bewegungsstoff, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, erreicht, in der Poesie durch die Worte der menschlichen Sprache, in der Musik durch die Töne, in der Orchestik durch die Bewegung des menschlichen Körpers; der Rhythmus ist erst ein zweites zu dem Bewegungsstoffe hinzukommendes formales Element, nämlich die in der Bewegung, als der allgemeinen Daseinsform der drei musischen Künste, gleichmässig zur Erscheinung kommende Ordnung, die zunächst etwas vom Wesen des Tones, des Wortes, der orchestischen Bewegung Unabhängiges ist. Wir haben schon bei einer früheren Gelegenheit die drei musischen Künste als die das Schöne im Nacheinander der Zeitmomente darstellenden Künste oder schlechthin als die Künste der Bewegung und der Zeit definiren müssen. Ihnen gegenüber stehen in einer zweiten Trias die drei bildenden Künste als die Künste des Raumes und der Ruhe, die die Idee des Schönen auf ein einziges Moment der

*) Brunn, Geschichte der Sculptur unter „Pythagoras“ versucht zu zeigen, worin dieser Rhythmus der Plastik besteht.

Bewegung oder der Zeit fixiren. Auch hier sucht der menschliche Geist dem ihm inwohnenden Sinn für Ordnung Rechnung zu tragen, indem der Raum als die allgemeine Daseinsform dieser drei Künste in einer gleichmässigen Weise gegliedert wird. Diese formale Ordnung des Raumes nennen wir die Symmetrie. Sie beruht auf demselben Princip wie der Rhythmus, aber beide Arten der formalen Ordnung in der Kunst unterscheiden sich dadurch, dass die Symmetrie in den bildenden Künsten die formale Ordnung des unbewegten Raumes, der Rythmus der musischen Künste die formale Ordnung in der durch eine Bewegung ausgefüllten Zeit ist. Nur im uneigentlichen Sinne ist, wie schon oben bemerkt, das Wort Rhythmus aus den musischen Künsten auf die Plastik übertragen worden.

Oft zeigt sich auch ausserhalb der musischen Kunst bei einer in der Natur zur Erscheinung kommenden Bewegung eine bestimmte ordnungsmässige Zertheilung in bemerkbare Zeittheile. Dies ist im strengen eigentlichen Sinne ein Rhythmus zu nennen. Auch die Alten haben es als ῥυθμὸς bezeichnet. Aristoxenus hatte, wie er selber sagt, rh. p. 266, von diesen Arten rhythmischer Bewegung im ersten nicht mehr erhaltenen Buche seiner ῥυθμικὰ στοιχεῖα gehandelt. Der vollkommenste natürliche Rythmus ist der Rhythmus unseres Athmungsprocesses. Aristides nennt in einer wahrscheinlich dem ersten Buche des Aristoxenus entlehnten Stelle den Rhythmus des Pulsschlages p. 31 fin., vgl. p. 99. Cicero sagt *de orat.* 3 § 186 vom Rhythmus: *in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.* Hiermit gibt Cicero sowohl die aristoxenische wie unsere moderne Vorstellung vom Rhythmus: ist eine Bewegung in der Weise continuirlich, dass in ihr keine Abschnitte unterschieden werden können wie beim Rauschen des Stromes, so findet kein Rhythmus statt; beim Fallen der Tropfen können wir nicht bloss Abschnitte in der Bewegung des Wassers, sondern auch eine Gleichmässigkeit der Abschnitte wahrnehmen, hier findet Rhythmus statt. Freilich ist ein solcher natürlicher Rhythmus, je vernehmbarer er ist, um so peinlicher für unser Gefühl, denn trotz der Gleichmässigkeit der Bewegungsabschnitte beleidigt die fortwährende Monotonie der Bewegung unser Ohr. Es sind dies nur rhythmische Ab-

schnitte der untersten und elementarsten Ordnung, wir verlangen eine höhere gleichsam organische Gliederung und eine solche gibt der Rhythmus der musischen Kunst.

In der musischen Kunst ist der Rhythmus keineswegs mit dem ihm zu Grunde liegenden Bewegungsstoffe der Töne und Körperbewegungen gegeben, wir haben den Rhythmus vielmehr in uns als rhythmischen Sinn oder rhythmisches Gefühl; es ist die freie That des menschlichen Geistes, diese ihm immanente rhythmische Ordnung dem Bewegungsstoffe der musischen Künste aufzuprägen. Aristoxenus, der Schüler des Aristoteles, legt hierbei den aristotelischen Satz von dem *εἶδος* und der *ὕλη*, der Form und der Materie, zu Grunde. Er scheidet zwischen einem dem *εἶδος* entsprechenden „*ῥυθμός*“ und einem der *ὕλη* entsprechenden materiellen Träger des Rhythmus, welches er „*ῥυθμιζόμενον*“ nennt. Der Trias der musischen Künste gemäss ist das *ῥυθμιζόμενον* ein dreifaches, in der Musik die Töne, in der Poesie die Silben, Worte und Sätze, in der Orchestik die einzelnen Bewegungsmomente des Körpers, genannt *σημεῖα* und *σχήματα*. Nachdem Aristoxenus im Anfange des zweiten Buches kürzlich auf die ausserhalb der musischen Kunst vorkommenden Arten des Rhythmus, die er im ersten Buche behandelt hat, zurückgewiesen und nunmehr „*περὶ αὐτοῦ τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ*“ reden will, beginnt er: „Dass sich der Rhythmus auf die Zeitgrössen und deren *αἴσθησις* bezieht, ist zwar schon in dem Vorausgehenden gesagt, muss aber wiederum auch hier gesagt werden, denn es ist dies das Fundament des rhythmischen Wissenschaft.“ Auch über *ῥυθμός* und *ῥυθμιζόμενον* muss er im ersten Buche bereits die allgemeinen Bestimmungen gegeben haben. Es folgen hier nun folgende 4 Sätze, die sich auf die Analogie zwischen Rhythmus und Gestalt und zwischen Rhythmizomenon und gestalteter Materie (*σχῆμα* und *σχηματιζόμενον*) beziehen. Wir lassen unsere Quelle der Rhythmik mit ihren eignen Worten reden.

1. Dasselbe Rhythmizomenon d. i. dieselben Worte oder dieselben Töne sind verschiedener rhythmischer Formen fähig.

„Wie die Materie (*σῶμα*) verschiedene Formen annimmt, wenn alle oder auch nur einzelne Theile derselben auf verschiedene Weise geord-

net werden, so kann auch ein und dieselbe als Rhythmizomenon dienende Gruppe von sprachlichen Lauten oder von Tönen verschiedene rhythmische Formen annehmen, jedoch nicht vermöge der eignen Natur des Rhythmizomenons, sondern kraft des formenden Rhythmus. So stellen sich, wenn man dieselben Lexis, d. h. die nämliche Silbengruppe, in verschiedene Zeitabschnitte zerlegt, Verschiedenheiten heraus, welche im Rhythmus selber liegen.“ [Z. B. die Silbengruppe ἔθανες ἀπελύθης kann auf folgende Weise in Zeitabschnitte zerlegt werden:

⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ἔθανες | ἀπελύ|θης trochäische Penthemimeres
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ – ἔ|θανες ἀπ|ελύθης iambische Penthemimeres
⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –́ ἔθα|νες ἀπελύ|θης anapästische Dipodie
⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ἔ|θανες ἀπελύ|θης Dochmius.

Diese vierte rhythmische Form hat ihr Sophokles Antig. 1268 gegeben. Ein anderes Beispiel. Die λέξις

αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

kann der Ausdruck von sechs vierzeitigen Tacten sein, aber auch der Ausdruck von sechs dreizeitigen (sog. kyklischen) Tacten. Dem Berichte des Dionysius *de comp.* 20 zufolge wird sie von den Rhapsoden in dieser zweiten rhythmischen Form vorgetragen.] — „Ebenso wie mit den Silben verhält es sich auch mit den Tönen der Instrumente.“ [Als Beispiel diene die Stelle des Anonym. II *de mus.* § 100 u. § 97, wo eine sechsfache Gruppe von je vier Instrumentaltönen einmal einen vierzeitigen Tact (τετράσημος), sodann mit Veränderung des Ictus und der Zeitdauer einen sechszeitigen Tact (ἄλλως· ἑξάσημος) bildet.] „In allen diesen Fällen beruhen aber die verschiedenen rhythmischen Formen desselben Rhythmizomenons nicht in der Natur der Sprachsilben und der Töne selber, sondern sie empfangen diese Form durch etwas, dem sie an sich fremd sind, nämlich durch den formenden Rhythmus.“

Wir haben diesen aristoxenischen Satz zu dem unsrigen zu machen: An sich haben weder die Töne, noch die Sprache mit dem Rhythmus etwas zu thun, sie sind an sich nur des Rhythmus fähig; der Rhythmus wird beiden erst durch den schaffenden Künstler gegeben und es beruht in seinem freien Willen, wie er beides dem Rhythmus unterordnen oder mit anderen Worten, in welcher Weise er es zum Ausdruck des Rhythmus machen will. Die Silben und Wörter der Sprache haben an sich eine bestimmte Zeitdauer, sie haben auch bestimmte Accente, durch welche einzelne Gruppen von Silben zu bestimmten Zeitabschnitten sich vereinigen, aber dadurch ist noch kein Rhythmus gegeben.

2. Rhythmus und Rhythmizomenon nicht identisch.

„Gehen wir nun weiter auf die Analogie ein, welche zwischen dem Rhythmizomenon und der gestalteten Materie einerseits, und zwischen dem Rhythmus und der Gestalt andererseits besteht, so müssen wir sagen: die Materie, in deren Wesen es liegt, sich gestalten zu lassen, ist niemals mit der Gestalt oder Form dasselbe, sondern es ist die Form eine bestimmte Anordnung der Theile der Materie. Ebenso ist auch der Rhythmus mit dem Rhythmizomenon niemals identisch, sondern er ist dasjenige, welches das Rhythmizomenon in irgend einer Weise anordnet und ihm in Beziehung auf die Zeitabschnitte diese oder jene Form gibt."

Hiermit ist eine vollständige Abstraction des Rhythmus vollzogen. Vom platonischen Standpuncte aus hätte Aristoxenus nun sagen müssen: der Rhythmus ist eine ewige Idee, vom Anbeginn an dem Geiste immanent (zunächst des Demiurgen; — aus seinem Geiste dann auch dem menschlichen Geiste zu Theil geworden), er hat an sich eine selbstständige, ewige Existenz. Dies war vielleicht die Vorstellung des Longin, wie aus den lückenhaften Fragmenten seiner *προλεγόμενα* zu schliessen ist. Aber Aristoxenus ist Aristoteliker, er erkennt die selbstständige Existenz oder die Realität der Ideen nicht an und fasst das Verhältnis vom Rhythmus zum Rhythmizomenon folgendermassen:

3. Rhythmus kann ohne Rhythmizomenon keine Realität haben.

„Die Analogieen gehen noch weiter. Die Form kann nämlich keine Realität haben, wenn nicht eine Materie vorhanden ist, an der sie sich ausprägt. Ebenso kann kein Rhythmus existiren, wenn kein Stoff vorhanden ist, der den Rhythmus annimmt und die Zeit in Abschnitte zerlegt. Denn wie schon im ersten Buche gesagt: selber kann sich die (abstracte) Zeit nicht in Abschnitte zerlegen, es muss vielmehr etwas Sinnliches vorhanden sein, durch welches die Zeit zerlegt werden kann. Das Rhythmizomenon also, so darf man sagen, muss aus einzelnen sinnlich wahrnehmbaren Theilen bestehen, durch welches es die Zeit in Abschnitte zerfällen kann." — „sinnlich wahrnehmbar", weil der Rhythmus sonst nicht zur äusseren Erscheinung kommen kann.

4. Nicht jede Anordnung des Rhythmizomenons ist Rhythmus; sie kann auch Arrhythmie sein.

„Es ist nun aber, um den Rhythmus zur Erscheinung zu bringen, nicht genug, dass die Zeit durch die sinnlich wahrnehmbaren Theile eines Rhythmizomenons in Abschnitte zerlegt wird, sondern wir müssen

in Uebereinstimmung mit dem im ersten Buche aufgestellten Principe und ebenso auch in Uebereinstimmung mit den Thatsachen der Erfahrung den Satz aufstellen, dass nur dann Rhythmus vorhanden ist, wenn die Zertheilung der Zeit in Abschnitte nach einer bestimmten Ordnung geschieht, denn es ist keineswegs eine jede Art, die Zeitabschnitte anzuordnen, eine rhythmische. Man mag es zunächst ohne Weiteres annehmen, dass nicht jede Anordnung der Zeitabschnitte eine arrhythmische ist, späterhin wird es aus der näheren Darstellung der Rhythmik von selber klar werden. Indess kann es vorläufig durch Analogieen anschaulich gemacht werden. Einem Jeden ist es in Beziehung auf die Verbindung der Sprachlaute (Vocale und Consonanten) bekannt, dass wir weder beim Sprechen die Laute, noch in der Melodie und Harmonie die Töne in jeder möglichen Weise mit einander verbinden, sondern dass es hier nur wenig zulässige Arten gibt, — dass es dagegen viele Weisen gibt, in welchen die Laute und die Töne sich nicht verbinden lassen und von unserer Aisthesis verworfen werden: es gibt viel wenigere Arten der harmonischen Gruppirung der Töne als der unharmonischen und unmelodischen Aufeinanderfolge. Eben dasselbe wird sich nun in der Folge (im Capitel vom *λόγος ποδικὸς* und den *μεγέθη ποδικά*) auch für die Zeitabschnitte ergeben. Denn gar manche denkbare Tactgrössen, in gleichmässiger Folge gedacht, und gar manche Arten von Gliederungen der Tacte widerstreben dem rhythmischen Gefühle, nur wenige sind dem rhythmischen Gefühle nach zulässig und von der Art, dass sie der Natur des Rhythmus entsprechen. Nicht nur den Rhythmus, sondern auch die Arrhythmie kann das Rhythmizomenon darstellen, es kann eine errhythmische und arrhythmische Gestalt annehmen, und man darf das Rhythmizomenon als ein Substrat bezeichnen, welches sich in alle möglichen Zeitgrössen (*μεγέθη*) und alle möglichen Gliederungen (*ξυνθέσεις*) bringen lässt.“ [Ein 11zeitiger Abschnitt wird niemals ein errhythmischer sein, sondern stets ein arrhythmischer; ein 12zeitiger Abschnitt ist errhythmisch bei folgender *σύνθεσις*:

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ –, oder ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑, oder ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ –,

aber ein arrhythmisches Megethos würde ein 12zeitiger Abschnitt bei der *σύνθεσις*: – ⏑ –, – ⏑ –, – sein.]

Soweit dieser Abschnitt des Aristoxenus. Die Natur des Rhythmus und die aus ihr sich ergebenden rhythmischen Formen sind immer dieselben, das Rhythmizomenon mag ein musikalisches, oder sprachliches, oder orchestisches sein, denn es beruhen diese Formen, wie wir oben gelesen, nicht in der Beschaffenheit des Rhythmizomenon, sondern sind von ihm unabhängig. Die künstlerische Thätigkeit, welche das Rhythmizomenon dem Rhythmus unterwirft und zum Träger und Ausdruck bestimmter rhythmischer Formen macht, heisst *ῥυθμοποιία*; der

musische Künstler, insofern er diese Thätigkeit ausübt, ist ein ῥυθμοποιός.

Es kommt hierbei nun auf zweierlei an. Erstens: welches sind die rhythmischen Formen, zu deren Ausdruck das Rhythmizomenon durch den ῥυθμοποιὸς gemacht wird? Zweitens: in welcher Weise werden durch den ῥυθμοποιὸς die einzelnen Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenons (z. B. die Silben, Wörter, Sätze) den aus der Natur des Rhythmus hervorgehenden rhythmischen Formen untergeordnet?

Wir wollen uns zunächst die Bedeutung der zweiten Frage klar machen. Die Töne der Instrumente sind lediglich im Dienste der musischen Kunst entstanden, sie haben keinen anderen Zweck als zur Darstellung eines Musikstückes gebraucht zu werden, dem Künstler steht daher selbstverständlich das Recht zu, sie durchaus nach seinem Ermessen dem Rhythmus zu unterwerfen, d. h. sie in beliebiger Weise zu Theilen des Rhythmus und der einzelnen rhythmischen Abschnitte zu machen. Anders ist es dagegen da, wo das μέλος mit der λέξις verbunden ist (im Gesange oder in der Vocalmusik), oder wo die λέξις ohne das μέλος als Rhythmizomenon auftritt (declamatorisch vorgetragene Poesie). Hier hat es der Künstler mit einem gegebenen Stoffe zu thun, der bereits an sich seine Bedeutung und Bestimmung hat und völlig fertig vorliegt; namentlich findet auch in Beziehung auf die verschiedene Zeitdauer, welche die Silben als die kleinsten Elemente der λέξις haben, eine feste Norm statt, die mit der Sprache selber gegeben ist. Hier ist der Standpunct des ῥυθμοποιὸς ein wesentlich anderer als in der Instrumentalmusik. Soll er sich bei dem sprachlichen Rhythmizomenon dieselbe Freiheit nehmen wie bei den Tönen der Instrumente? Soll er in Betreff auf die den einzelnen Silben anzuweisende Zeit völlig nach Belieben verfahren? Soll er auf den in der Sprache gegebenen Wortaccent Rücksicht nehmen und da, wo die rhythmischen Abschnitte ein stärker hervorgehobenes Zeitmoment verlangen, die accentuirte Silbe eines Wortes stellen? Soll er für den Schluss der längeren rhythmischen Abschnitte die in der Sprache an sich gegebenen Abschnitte, die Schlüsse der Sätze und der Satzglieder benutzen? — Der Rhythmus ist eine völlig freie That des künstlerischen Geistes und es

wäre daher vielleicht möglich, dass hier der ῥυθμοποιός mit voller Freiheit über die Sprache verfügt hätte, ohne die in ihr bestehenden Eigenthümlichkeiten für den Rhythmus zu benutzen. Aber der antike ῥυθμοποιὸς ist conservativer, denn über einzelne bestimmte Spracheigenthümlichkeiten hat er sich nicht hinwegzusetzen vermocht. Es ist die Aufgabe der Metrik, die Art und Weise, wie der Sprachstoff in der musischen Kunst als Rhythmizomenon verwandt wird, in wie weit der Dichter hier die in der Sprache gegebenen Eigenthümlichkeiten festhält und von ihnen abweicht, im Einzelnen darzulegen. Dabei handelt es sich nicht um die rhythmischen Formen, welche der Dichter in der Sprache zur Darstellung bringt, sondern die Sprache wird hier lediglich als rhythmisches Material betrachtet.

Von dieser Betrachtung des sprachlichen Rhythmizomenons hat die Metrik auszugehen. Der zweite ungleich umfassendere Theil der Metrik behandelt die durch das sprachliche Rhythmizomenon dargestellten rhythmischen Formen. Es ist dies dieselbe Gliederung der Metrik, welche auch dem Systeme der antiken Metriker zu Grunde liegt. Ihre Capitel περὶ στοιχείων, περὶ συλλαβῶν, περὶ συνεκφωνήσεως gehören der Erörterung des sprachlichen Rhythmizomenons an, so wenig diese auch durch jene Capitel erledigt wird; die Capitel περὶ ποδῶν, περὶ μέτρων und περὶ ποιήματος beziehen sich auf die durch das sprachliche Rhythmizomenon dargestellten rhythmischen Formen.

§ 14.

Tact, Reihe, Periode, System.

Ehe wir die Sprache als rhythmisches Material betrachten, ist eine Uebersicht der Elemente nothwendig, welche die allgemeinen Grundlagen der rhythmischen Form bilden: Tact, Reihe, Periode oder Metrum, System oder Strophe. Es sind dies die in der angegebenen Reihenfolge einander untergeordneten rhythmischen Abschnitte. Vorläufige Andeutungen werden hier genügen, die nähere Ausführung kann erst in den folgenden Abschnitten gegeben werden. Wir beginnen mit dem umfassendsten rhythmischen Abschnitte, dem Systeme oder der Strophe.

I. Das **System** oder die Strophe. Die meisten lyrischen Gedichte (ᾄσματα, *cantica*) zerfallen in Strophen, die entweder aus gleichen oder ungleichen Versen bestehen. Die griechische Poesie hat diese Gliederung mit unserer modernen gemeinsam; sie findet sich ausserdem aber auch in den Poesieen der meisten übrigen Völker, und gerade in der ältesten Stufe der Poesie ist sie eine durchaus häufige Erscheinung: die älteste Poesie der Inder, Iranier, Skandinavier ist strophisch gegliedert. Die Bedeutung der Strophe ist hier überall dieselbe wie in unserer heutigen Musik. Nehmen wir ein beliebiges Volkslied oder einen Choral, so werden hier die Verse der einen Strophe genau nach derselben Melodie gesungen wie die der übrigen. Die Repetition der Melodie bildet einen deutlichen rhythmischen Abschnitt, jede Strophe ist hierdurch für sich ein selbstständiges musikalisches und somit auch rhythmisches Ganze. Geradeso verhält es sich mit den Strophen der Griechen. Der Ausdruck στροφὴ wird sich in frühester Zeit wohl auf denjenigen Abschnitt des Canticums bezogen haben, wo die Melodie abgeschlossen war und nun von neuem zu ihrem Anfange zurückgekehrt wurde. In dem uns vorliegenden Sprachgebrauche bedeutet es die ganze Gruppe der zum einmaligen Absingen der Melodie gehörenden Verse. Wir brauchen nicht daran zu erinnern, dass im klassischen Griechenthume (bis auf die alexandrinische Zeit) jedes lyrische Gedicht, etwa mit Ausnahme der epigrammatischen Poesie, ein melisches Gedicht ist; der Dichter hatte nicht nur den poetischen Text componirt, sondern er war zugleich der Componist, der denselben in Musik gesetzt hatte; wir können also sagen, dass die strophische Gliederung damals nur und lediglich die Beziehung auf die Repetition der Melodie hatte. Wie hier dieselbe Melodie wiederkehrt, so müssen auch die auf einander folgenden Tactformen bei der Repetition der Melodie wiederkehren, oder mit anderen Worten, die einzelnen Strophen des Gedichtes müssen einander metrisch gleich sein (in metrischer Responsion stehen). In der alexandrinischen und römischen Zeit ist es wie bei uns: Dichter und Componist sind nicht mehr identisch und die meisten lyrischen Gedichte werden zunächst ohne Rücksicht auf eine musikalische Composition geschrieben, aber die auf Grundlage der alten Melik entstandene strophische

Gliederung wird als eine sanctionirte Form beibehalten. Auch die Strophenform unserer heutigen Lyriker ist eine Festhaltung der Formen unseres alten Volksliedes.

Auch dem Epos geht bereits eine Zeit alter Melik voraus. Wir wissen nur, dass die vorhomerischen epischen Gedichte, die *κλέα ἀνδρῶν* gesungen wurden; dass sie strophisch waren, lässt sich natürlich nicht nachweisen, aber nach Analogie der altnordischen Epen, der alten indischen und iranischen Gedichte, die durchweg strophisch gegliedert sind, voraussetzen. Wo sich aber das Epos von dem musikalischen Vortrage emancipirt, oder mit anderen Worten, wo das epische Einzellied zum eigentlichen Epos wird, da hat es auch schliesslich die strophische Gliederung aufgegeben. Je länger der volksmässige Charakter der Epen festgehalten wird, um so länger wird die strophische Composition festgehalten: die Nibelungen sind noch strophisch gegliedert, das höfische Epos des deutschen Mittelalters hat die Strophen verschmäht, wie vorher schon der angelsächsische Beowulf, der altsächsische Heliand. In diesem Sinne haben wir uns auch die astrophische oder stichische Form des griechischen Epos als etwas nicht Ursprüngliches zu denken.

Aber auch die fortschreitende Melik der Griechen hat sich der Strophen vielfach entäussert. Repetition der Melodie ist immer die einfachste musikalische Form; wir sehen sie daher stets in Volksliedern und Chorälen, selten oder nie in den höheren Gattungen unserer Musik. Dem Fortschritt der griechischen Musik, der sich zuerst im Nomos geltend macht (§ 12), will die alte Einfachheit nicht mehr behagen, statt strophischer Wiederholung reiht der Componist stets neue und wechselnde Melodieen in demselben Gedichte aneinander. Bei dieser Mannigfaltigkeit hat auch die strophische Wiederholung derselben Metren keine Bedeutung mehr, es tritt diejenige Form auf, welche die Alten *ἀπολελυμένα ᾄσματα* nennen. Aus dem Nomos hat sich diese neue Manier in die *σκηνικὴ μουσικὴ* der späteren Tragödieen und Dithyramben eingedrängt, die Monodieen im Oedipus Coloneus, Philoctet und den meisten euripideischen Tragödieen geben Belege dafür. Auch hier aber lassen sich bestimmte metrische Gruppen deutlich von einander abscheiden, deren Grenze den Aneinanderschluss verschiedener Melodieen be-

zeichnet, die nun ohne Repetition auf einander folgen. Στροφαὶ können solche Gruppen nur uneigentlich genannt werden. Der gemeinsame technische Terminus für diese Gruppen der ἀπολελυμένα und für die Strophen und Antistrophen ist σύστημα. Jede Strophe ist ein σύστημα, aber nur die repetirten συστήματα sind στροφαί. Wir müssen an dieser Terminologie der Alten festhalten und mithin die umfassendsten Abschnitte einer rhythmischen Composition als Systeme bezeichnen.

Noch dies muss hier bemerkt werden, dass sich mit dem Melodieschluss am Ende der Strophe auch ein Abschluss des Gedankens oder Satzes verbindet. Darin stimmen die Poesieen fast aller Völker überein. In der früheren Zeit war dies sicherlich ein auch bei den Griechen stets befolgtes Gesetz. Die einfachsten, d. i. die aus gleichen Versen bestehenden Strophen, halten es regelmässig fest, daher ist die Interpunction ein wichtiges Zeichen, um in Gedichten von scheinbar stichischer Composition die in der Ueberlieferung verwischte strophische Gliederung wiederherzustellen. Auch die Strophen der Tragödie und Komödie schliessen bis auf sehr wenige Ausnahmen mit einem Satzende. Auffallend ist es, dass Pindar dies Gesetz gewöhnlich unbeachtet lässt; auch bei Alcäus und Sappho und ihren Nachfolgern schliesst die Strophe häufig mitten im Satze ab. Etwas Natürliches ist dieser Widerstreit des logischen Zusammenhangs mit der musikalischen und rhythmischen Form sicherlich nicht.

II. Die Periode und III. die Reihe oder das Kolon. Wir haben jetzt innerhalb der Strophe oder, um uns des allgemeineren Namens zu bedienen, innerhalb des Systemes die weitere Gliederung in rhythmische Abschnitte ausfindig zu machen, wobei wir den Zusammenhang mit der Musik zunächst noch ferner festzuhalten haben. Die am einfachsten gebauten Musikstücke sind unsere Tänze und Märsche. Die zu repetirenden Theile eines Tanzes oder Marsches entsprechen den zu repetirenden Strophen des Liedes, der Unterschied ist bloss dieser, dass beim Durchsingen eines Liedes eine einzige Strophe der Melodie mit verschiedenem Texte durch das ganze Lied hindurch wiederholt wird (in der Form α, α, α, α u. s. w.), während bei einem Tanze oder Marsche jeder Theil, d. i. jede Strophe der

Melodie, nur einmal repetirt wird (als Strophe und Antistrophe), worauf dann ein zweiter zu repetirender Theil, d. i. eine zweite Strophe und Antistrophe, dann ein drittes, viertes u. s. w. Strophenpaar folgt. Es ist dies dieselbe Gruppirung wie in den Chorliedern der Tragödie: $\alpha\alpha$, $\beta\beta$, $\gamma\gamma$, $\delta\delta$ u. s. w.

Wenn auch in unseren Tagen eine allgemeine Vertrautheit mit der Musik viel seltener ist als im Alterthume, wo dieselbe etwas für die allgemeine Bildung Unerlässliches war, so darf doch wohl vorausgesetzt werden, dass die meisten Leser dieses Buches sich irgend eine Tanzmelodie vorstellig machen können. Sie werden wissen, dass fast durchgängig die einzelnen Theile eines Tanzstückes aus je 16 Tacten bestehen, dass immer je 4 von diesen 16 Tacten einen leicht zu bemerkenden Abschnitt in der Melodie und im Rhythmus ergeben und dass wiederum je zwei solcher aus 4 Tacten bestehenden Gruppen einen noch deutlicher sich abscheidenden musikalischen und rhythmischen Abschnitt einer höheren Ordnung bilden. Es lässt sich diese Gliederung durch folgendes Schema ausdrücken:

	Vordersatz				Nachsatz				
	1	2	3	4	5	6	7	8	
Periode	— |	— |	— |	— |	— |	— |	— |	—	||
	9	10	11	12	13	14	15	16	
Periode	— |	— |	— |	— |	— |	— |	— |	—	||
	Vordersatz				Nachsatz				

Wie es in diesem Schema angezeigt ist, werden die längeren Abschnitte von je 8 Tacten Perioden genannt; der immer sehr deutlich hervortretende Schluss eines solchen Abschnittes (Tact 8 und 16) heisst Perioden-Schluss. Weniger bestimmt tritt der Schluss des 4. und 12. Tactes hervor; die Melodie und der Rhythmus haben hier allerdings einen Abschnitt, aber die durch ihn bezeichneten Hälften der Periode sind keineswegs in der Weise ein selbstständiges Ganze wie die ganze Periode; es erfordert die erste Hälfte der Periode nothwendig noch das Hinzukommen der zweiten Hälfte, ehe dass wir den Eindruck eines befriedigenden Endes haben. Man nennt diese beiden Hälften der Periode ihren Vordersatz und ihren Nachsatz.

Nachweislich liegt nun auch den griechischen Melodieen

vorwiegend dieselbe Gliederung der Melodie und des Rhythmus zu Grunde, wie wir sie hier an dem Beispiele des modernen Tanzes angedeutet haben. Es ist ein sehr auffälliges Zusammentreffen, dass die Technik der antiken Musik denselben melodischen und rhythmischen Abschnitt, der bei den neueren Musikern Periode heisst, ebenfalls mit dem Worte *περίοδος* bezeichnet, und dass ebenso dem periodischen Vorder- und Nachsatze bei den Alten die Wörter *κῶλα*, d. i. Glieder der Periode, entsprechen.

Die Strophen eines modernen Liedes zeigen nun im Allgemeinen die musikalisch-rhythmische Gliederung der Tanzmelodie, nur dass die Zahl der Perioden gewöhnlich grösser ist. Berücksichtigen wir den poetischen Text eines Liedes, so stellt sich der rhythmisch-musikalische Vordersatz und Nachsatz je als eine Zeile des Gedichtes dar. Natürlich müssen wir uns hier solche Lieder denken, in denen die Tacte der Musik mit den metrischen Tacten des Worttextes übereinstimmen; wir bemerkten schon früher, dass diese Art der Composition keineswegs die häufigste ist, doch ist sie immer noch zahlreich genug. Ein Beispiel ist:

Es war ein König in Thule	Vordersatz	Periode
gar treu bis an das Grab,	Nachsatz	
dem sterbend seine Buhle	Vordersatz	Periode
einen goldenen Becher gab	Nachsatz	

ein anderes

Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,	Vordersatz	Periode
drum, Brüderchen, *ergo bibamus*	Nachsatz	
u. s. w.		

ein drittes

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,	Vordersatz	Periode
dass ich so traurig bin	Nachsatz	
u. s. w.		

ein viertes

Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,	Vordersatz	Periode
in den Kampf für die Freiheit gezogen	Nachsatz	
u. s. w.		

Dem Leser wird wohl für das eine oder das andere dieser Gedichte wenigstens der Anfang der Melodie, soweit sie sich auf

die hier herbeigezogenen Verse bezieht, bekannt sein. Dass diese Gliederung nach Perioden nun auch in der griechischen Metrik die vulgäre Form ist, möge man sich an dem Anfange des Liedes auf die Muse veranschaulichen:



Man sieht hier, dass die *κῶλα* der Alten genau dasselbe sind wie unsere periodischen Vorder- und Nachsätze, und dass die *περίοδος* der Alten mit der Periode der Neueren übereinkommt.

Gehen wir nun wieder auf den poetischen Text ein, so findet bei den Alten zwischen ihm und der Melodie in sofern ein innigerer Zusammenhang statt, als dort der Dichter und der Componist in einer und derselben Person vereinigt ist, während bei uns lyrische Musik und Poesie zwei selbstständige und von einander getrennte Künste sind und daher der Dichter sein Gedicht zunächst ohne Rücksicht auf die musikalische Composition für die Lectüre schreibt. Der innigere Zusammenhang zwischen poetischem Text und Melodie zeigt sich aber auch noch in folgendem Unterschiede der antiken von der modernen Form. Derjenige Theil des modernen Gedichtes, welcher in den vorliegenden Beispielen mit Rücksicht auf die musikalische Composition den Text eines periodischen Vordersatzes oder eines periodischen Nachsatzes bildet, wird von uns Vers genannt. Es ist dieser Ausdruck völlig berechtigt, denn Vers bedeutet nichts anderes als Zeile. In der antiken Poesie aber ist ein solcher periodischer Vorder- oder Nachsatz nur ein Halbvers, beide

κῶλα zusammen bilden einen Vers (*versus, στίχος*) und werden dem entsprechend in eine Zeile geschrieben:

Ἄειδε μοῦσα μοι φίλη, — μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου·
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων — ἐμὰς φρένας δονείτω.

Das Metrum

Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,
in den Kampf für die Freiheit gezogen

ist auch bei den Griechen ausserordentlich häufig, doch fasst der iambische Dichter diese beiden anapästischen *κῶλα* zu einem einzigen *στίχος* zusammen:

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, — ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν.

Dem Metrum: „Es war ein König in Thule" und „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" entspricht bis auf eine unwesentliche Verschiedenheit ein Metrum des antiken Komikers Eupolis

Ὦ καλλίστη πόλι πασῶν — ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦ — σθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει;

auch hier sind die beiden *κῶλα*, welche bei Goethe und Heine zwei selbstständige Verse bilden, zu Einem *στίχος* oder *versus* zusammengezogen. Wir können dies kurz so aussprechen: die antike Weise, das Gedicht zu schreiben, kommt mit dem Periodenbau der Melodie überein, während die moderne Weise hierauf keine Rücksicht nimmt. Es kann dies deshalb nicht befremden, weil der antike Dichter zugleich Componist, der moderne Dichter aber bloss Dichter ist.

Der Name *στίχος* oder *versus* bezieht sich lediglich auf die Schreibung in Eine Zeile; er wird indess bei den alten Metrikern nicht häufig gebraucht. Auch der Name *περίοδος* zur Bezeichnung des antiken Verses ist selten (häufiger muss er bei den älteren Metrikern vorgekommen sein, vgl. II, 1). Der gewöhnliche Terminus bei Hephästion und den Metrikern überhaupt ist *μέτρον*, ein Ausdruck, der bei den alten Technikern nur sehr selten die allgemeine Bedeutung hat, in welcher wir das Wort Metrum als die rhythmische Form der Poesie im Gegensatze zur Prosa zu gebrauchen pflegen, sondern fast überall für *στίχος*, *versus*, *περίοδος* steht.

Die bei den Alten übliche Schreibung in Eine Zeile würde gegenüber der modernen Trennung in 2 Zeilen aber immer nur etwas sehr äusserliches sein, wenn nicht zugleich noch eine für

die antike Metrik sehr wesentliche Eigenthümlichkeit hinzukäme. Soweit nämlich eine Periode sich erstreckt, von Anfang bis zu Ende, muss der Text eine sprachliche Continuität bilden: am Ende der Periode muss diese Continuität abgeschlossen sein und der Text der einen Periode gegenüber dem Texte der nachfolgenden Periode ein in sich selbstständiges sprachliches Ganze ausmachen. Es zeigt sich diese den griechischen Dichtern eigenthümliche Rücksichtnahme auf das sprachliche Rhythmizomenon in Folgendem: 1) Innerhalb der Periode ist bis auf einzelne hier nicht näher zu besprechende Ausnahmen, die für die verschiedenen Gattungen der Poesie verschieden sind, ein Hiatus zwischen zwei auf einander folgenden Worten nicht gestattet; am Ende der Periode (des Verses, des Metrons) ist jede Art des Hiatus in ihrem Rechte. 2) Im Inlaute der Periode wird für die einzelnen Silben genaue Einhaltung der Prosodie beobachtet; am Ende der Periode bleibt die Prosodie in sofern gleichgültig, als an Stelle einer schliessenden Länge willkürlich eine schliessende Kürze und umgekehrt an Stelle der schliessenden Kürze eine Länge gebraucht werden kann. Die Alten nennen deshalb die Schlusssilbe des Metrons eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* und stellen den Satz auf: *παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβὴ ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν*, Heph. p. 28. 3) Wir sahen oben, dass das Ende der Strophe in den meisten Gattungen der Poesie zugleich das Ende eines Satzes ist. Man wird bemerken, dass in der modernen Poesie auch das Ende einer Periode meist mit einem Satzende oder wenigstens einer Interpunction zusammenfällt. Bei den Griechen ist dies nicht der Fall. Dagegen herrscht hier das streng beobachtete Gesetz, dass das Ende der Periode (des Verses oder Metrons) mit einem Wortende zusammenfallen muss. Die alten Techniker drücken dies so aus: *πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται συλλαβήν*, Heph. p. 28. Der Ausgang auf ein volles Wort ist für jeden Vers, er mag eine Beschaffenheit haben welche er will, durchaus nothwendig. Für einzelne Verse, besonders für solche, welche zu den ältesten und vulgärsten metrischen Formen gehören, findet auch in der Mitte der Periode, da wo sich die beiden *κῶλα* aneinander schliessen, ein Wortende statt. Man nennt ein solches Wortende die Cäsur. Aber es ist dies kei-

neswegs bei allen Versen der Fall und wird gerade bei den kunstreicheren Metren der höheren Lyrik gewöhnlich unberücksichtigt gelassen. Schon die oben herbeigezogenen griechischen Verse geben ein Beispiel hierfür:

> Ὦ καλλίστη πόλι πασῶν — ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
> ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦ—σθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει,

denn hier sind die beiden κῶλα des zweiten Verses nicht durch eine τελεία λέξις oder durch ein Wortende von einander getrennt, es findet vielmehr in der Grenze derselben eine Wortbrechung statt. Dies kommt in der griechischen Lyrik nun ausserordentlich häufig vor. In unserer modernen Poesie, wenn anders die Form derselben eine wirklich nationale (keine Nachbildung griechischer Formen) ist, ist ein Wortende am Ende jedes Kolons etwas ganz Unerlässliches; die z. B. bei Pindar durchaus gewöhnliche Zulassung der Wortbrechung in der Grenze der zu einer Periode gehörenden Kola würde in unserer modernen Lyrik als etwas durchaus Unnatürliches erscheinen.

Wir haben in dem Bisherigen nur Eine Art der Periodenbildung beschrieben, nämlich diejenige, in welcher die Periode aus 2 κῶλα, die dem Vorder- und Nachsatze der modernen Musik entsprechen, bestehen. Dies ist die vulgärste Form, wie auch die alten Techniker bemerken. (Das Nähere hierüber s. II, 1.) In der modernen Musik enthält jedes Kolon gewöhnlich 4 Tacte, und wenn der Dichter nur drei Tacte durch Worte ausgedrückt hat, so macht daraus der Componist ein Kolon von 4 Tacten, indem er eine Pause vom Umfange eines Tactes hinzufügt:

Es | war ein | König in | Thu | le gar | treu bis | an das | Grab | —
Ich | weiss nicht was | soll es be | deu | ten, dass | ich so | traurig | bin | —

Die ganze Periode hat also acht Tacte. Die musische Kunst der Alten stimmt darin mit der modernen überein, dass auch in ihr die acht-tactigen Perioden (Verse, Metra) die häufigsten sind. Man nennt diese Metra τετράμετρα. — Der Schluss der antiken Periode ist dem sprachlichen Ausdrucke nach gewöhnlich unvollständig oder katalektisch, wie in den oben angeführten Perioden aus dem Liede auf die Muse:

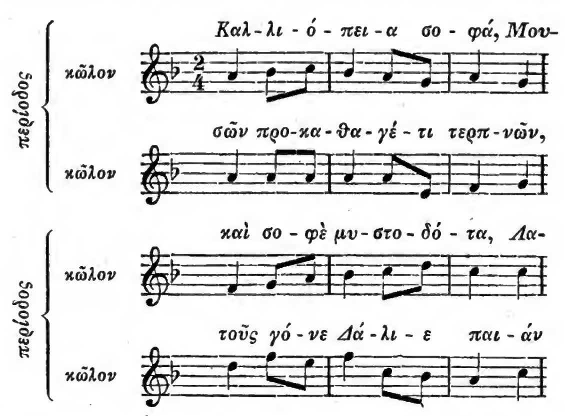
> Ἄ|ειδε | μοῦσα | μοι φί|λη, μολ|πῆς δ' ἐ|μῆς κατ|άρ|χου,

denn jeder inlautende Tact besteht aus 2 Silben, im Schlusse aber finden wir den vorletzten Tact nur durch eine einzige Silbe „αϱ“ ausgedrückt, gerade wie in den Perioden:

Wohl | auf, Kame|raden, aufs | Pferd, aufs | Pferd, in den Kampf für die | Freiheit ge|zo|gen
Hier | sind wir ver|sammelt zu | löblichem | Thun, drum, | Brüderchen, | *ergo bi|ba|mus*

Die griechische Compositionsmanier steht also in soweit mit der modernen im vollsten Einklange. Nicht selten kommt bei uns Modernen eine solche Katalexis auch am Ende des ersten Kolon einer Periode vor, vgl. „Es war ein König in Thule“, „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“. Es ist anzunehmen, dass dies bei griechischen Versen wie Ὦ *καλλίστη πόλι πασῶν* ebenso war, obwohl wir keine Mittel haben, dies aus den alten Melodieen nachzuweisen.

Ausser den Perioden von 2 viertactigen Kola (Tetrapodieen) sind nun aber bei den Alten auch Perioden von 2 dreitactigen Kola eine sehr geläufige Form. Der älteste griechische Vers, der dactylische Hexameter, zeigt diese Art der Gliederung:



Dies sind zwei dactylische Hexameter, die wir der leichteren Uebersicht des musikalischen Rhythmus wegen nach den Kola gesondert haben. Sie mögen zugleich als fernerer Beleg für die oben gemachte Bemerkung gelten, dass am Ende eines inlautenden Kolons der Periode bei den Griechen keineswegs der

Eintritt eines Wortendes oder einer *τελεία λέξις* erforderlich ist, denn sowohl bei *Μου-σῶν* wie bei *Λα-τοῦς* finden wir eine Wortbrechung. Was nun den Rhythmus der Perioden aus dreitactigen Kola anbetrifft, so zeigt das vorliegende Beispiel, dass derselbe nicht minder fasslich, klar und bestimmt ist als der bei Perioden aus viertactigen Kola. Es verräth eine gewisse Armuth und Starrheit unserer modernen rhythmischen Formen, dass solche Bildungen aus dreitactigen Vorder- und Nachsätzen bei uns ausserordentlich selten sind.

Sehr ungewöhnlich auch sind bei uns Kola aus 5 oder 6 Tacten, Pentapodieen und Hexapodieen. Beispiele der Pentapodie sind die beiden nach derselben Melodie gesungenen Schlussverse des interessanten schwäbischen Volksliedes: „Da gang i ans Brünnele" *)



Als Beispiel einer Hexapodie oder eines Trimeters führe ich den dritten Vers der Beethovenschen Composition der Adelaide an: der poetische Text ist hier zwar eine Pentapodie, aber der Componist hat dieselbe in der Melodie zu einer Hexapodie oder wenn wir wollen einem Trimeter ausgedehnt (ein Trimeter von drei $^4/_4$ Tacten, oder wenn wir den zusammengesetzten $^4/_4$ Tact in die einfachen $^2/_4$ Tacte zerlegen wollen, eine Hexapodie von sechs $^2/_4$ Tacten)

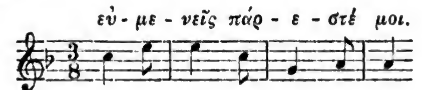


*) Die ganze Melodie der Strophe beschränkt sich nur auf 2 Kola, ein tetrapodisches und pentapodisches, wovon jedes ohne Aenderung repetirt wird. Unrichtig ist die Melodie in den Ausgaben umgestaltet, in welchen zuerst zwei verschiedene Tetrapodieen auf einander folgen und sodann die Pentapodie dadurch in eine Tetrapodie verwandelt ist, dass der erste ganze Tact derselben zu einem Auftacte geworden ist. Der schwäbische Volksgesang kennt diese Aenderungen nicht. Sogar den durchaus charakteristischen Schluss in der Durterz haben die meisten Ausgaben verwischt.

Bei den Griechen sind nun auch die Hexapodieen (Trimeter) und Pentapodieen ausserordentlich häufig. Ihr ältester und häufigster iambischer Vers ist eine Hexapodie oder ein Trimeter, und in der weiteren Ausbildung der Lyrik begegnen uns auch die Pentapodieen überaus zahlreich. Betrachtet man die vorliegenden aus unserer modernen Musik angeführten *κῶλα* von 5 und 6 Tacten, so stellt sich sofort ein Unterschied von den zuvor angeführten Perioden heraus. Dort enthielt die Periode einen Vorder- und einen Nachsatz von je 4 Tacten, hier aber bilden sowohl die 5 wie die 6 Tacte eine in sich abgeschlossene Periode, welche nicht in einen Vorder- und Nachsatz zerfällt, sondern aus einem einzigen *κῶλον* besteht. Ein einziges Kolon macht für sich allein eine Periode aus. Es beruht dies in dem grösseren Tactumfange dieser Kola, denn in 5 oder 6 Tacten kann sich eher ein selbstständiger musikalischer Gedanke aussprechen als in bloss 4 Tacten. Gerade so ist dies nun auch bei den Alten. Mit sehr wenig Ausnahmen bildet die antike Hexapodie (Trimeter) und ebenso auch die Pentapodie eine in sich abgeschlossene monokolische Periode, einen monokolischen Stichos oder ein monokolisches Metron, d. h. sie verbindet sich nicht, wie dies bei der Tetrapodie der Fall war, mit einem zweiten Kolon zu einem längeren Verse, sondern nach dem fünften oder sechsten Tacte schon tritt das charakteristische Zeichen des periodischen Schlusses, d. i. die Zulässigkeit des Hiatus, der *τελευταία συλλαβὴ ἀδιάφορος* und die Nothwendigkeit der schliessenden *τελεία λέξις* ein.

Wir haben hiermit zwei verschiedene Arten von Perioden, Metren oder Versen kennen gelernt, die dikolischen aus 2 Tetrapodieen oder 2 Tripodieen (Tetrameter, Hexameter) und die monokolischen aus einer einzigen Hexapodie (Trimeter) oder einer einzigen Pentapodie. Es kann nun aber auch vorkommen, sowohl bei den Alten wie bei den Modernen, dass selbst die Tetrapodie oder Tripodie nicht mit einer zweiten Tetrapodie oder Tripodie zu einer zusammengesetzten Periode zusammentritt, sondern für sich allein gleich der Pentapodie und Hexapodie eine selbstständige Periode bildet. Am häufigsten kommt dies am Schlusse einer Strophe vor. Ein Beispiel dieser Art ist der Schluss des Liedes auf die Muse, in welchem auf die

S. 200 und 204 angeführten Tetrameter folgendes tetrapodische Kolon folgt:



Dies sind Halbverse oder *hemistichia*, welche die Bedeutung einer vollständigen Periode haben. Nach den Metrikern kommt ihnen zwar der Name *μέτρον*, aber nicht der Name *στίχος* zu: sie heissen *κῶλον* schlechthin. Wollen wir daher dem alten Sprachgebrauche folgen, so dürfen wir dieselben nicht mehr Verse nennen und müssen folgende Nomenclatur einhalten:

Ein *μέτρον* oder eine *περίοδος*, welche aus 2 (tetrapodischen oder tripodischen) *κῶλα* zusammengesetzt ist, und ebenso auch ein unzusammengesetztes *μέτρον* von dem Umfange einer Pentapodie oder Hexapodie heisst Vers, *versus* oder *στίχος*;

ein unzusammengesetztes *μέτρον* von kleinerem Umfange, welches gewöhnlich den Halbvers eines zusammengesetzten Metrons bildet, heisst *κῶλον*, nicht *στίχος* oder Vers.

Haben wir nunmehr ausser den aus einem Vorder- und Nachsatze bestehenden Perioden auch unzusammengesetzte oder monokolische Perioden oder Metra kennen gelernt, so muss hier nun auch noch kürzlich von solchen Perioden die Rede sein, welche über den Umfang von 2 *κῶλα* hinausgehen. Auch hier wollen wir von der Analogie des modernen Liedes ausgehen. Die Melodie des folgenden Uhlandschen Liedes wird wohl den Meisten bekannt sein:



Die beiden ersten dieser drei Kola bilden in ihrer Melodie keine abschliessende Periode. Dagegen würde sich eine abgeschlossene Periode ergeben, wenn man das erste und dritte Kolon mit Hinweglassung des zweiten Kolon mit einander vereinigen würde: das eine würde der Vordersatz, das andere der Nachsatz der Periode sein. Statt dessen ist nun aber die Periode noch durch ein in der Mitte stehendes Kolon erweitert worden, welches wir den periodischen Zwischen- oder Mittelsatz nennen können. Es lassen sich in analoger Weise nun noch längere Perioden mit mehreren Mittelsätzen denken, nicht bloss *περίοδοι τρίκωλοι*, sondern auch *τετράκωλοι*, *πεντάκωλοι*, ja noch länger ausgeführte Perioden. Sie kommen auch bei den Alten vor. Beispiele einer solchen Melodiebildung ergibt das griechische Lied auf Helios. Wie der poetische Text einer dikolischen Periode, so bildet auch der Text einer erweiterten Periode eine sprachliche Continuität in der oben angegebenen Bedeutung. Fast alle längeren Perioden bestehen aus tetrapodischen Reihen, man kann sagen, es sind erweiterte Tetrameter, in der Weise gebildet, dass das erste Kolon des Tetrameters mehrmals wiederholt ist. Solche Bildung heisst nicht mehr *στίχος* oder Vers, „denn sie lässt sich nicht in Eine einzige Zeile schreiben" (in den Handschriften bildet jedes Kolon eine Zeile), sie heisst aber nach der strengeren Terminologie des Hephästion auch nicht *μέτρον*, sondern vielmehr *ὑπέρμετρον* oder schlechthin *περίοδος*. G. Hermann hat hierfür den Namen System vorgeschlagen, doch wird man die antike Bezeichnungsweise festhalten müssen, wonach das Wort System der Ausdruck eines aus mehreren Perioden bestehenden strophischen oder astrophischen Ganzen ist und die in Rede stehende Bildung den völlig bezeichnenden Terminus *Hypermetron* hat. Es kann vorkommen, dass ein *ὑπέρμετρον* ein ganzes System im Sinne der Alten ausfüllt, oder mit anderen Worten, dass das ganze System oder die ganze Strophe eine einige Periode ist, z. B. in der horazischen Nachahmung einer alcäischen Ode, wo die Eintheilung in *κῶλα* wahrscheinlich folgende ist:

Miserarum est nec amori
dare ludum, neque dulci
mala vino lavere, aut examinari
metuentis patruae verbera linguae,

es kann aber auch vorkommen, dass das ὑπέρμετρον nur ein Theil eines Systemes oder einer Strophe ist, wie in der Strophe Ran. 1370, welche auf ein trochäisches ὑπέρμετρον τετράκωλον ausgeht, und wie es nicht selten in den Strophen bei Pindar der Fall ist.

Wir haben in dem Vorliegenden den Begriff der Periode und ihrer Unterarten, des Metrons (Verses und Kolons) und des Hypermetrons auf dem Wege einer genetischen Entwickelung zu geben gesucht. Der Hiatus, die συλλαβὴ ἀδιάφορος und die τελεία λέξις im Auslaute des Metrons und Hypermetrons sind nur die äusseren Merkmale, deren Grund in dem μέλος beruht. Gleich der Strophe lässt sich auch die Periode nur vom Gebiete des melischen Vortrags aus erklären; es sind dies zwei Principien der Metrik, welche nur aus der innigen Verbindung der musischen Künste unter einander verständlich werden. In der weiteren Geschichte der Kunst aber tritt auch für die Periode etwas Aehnliches ein wie bei der Strophe, dass nämlich für die eine oder andere Periodenart, z. B. für den dactylischen Hexameter des Epos, der melische Vortrag aufgegeben wird. Hier bilden die beiden Kola nicht mehr den musikalischen Vorder- und Nachsatz: die aus dem ursprünglichen melischen Vortrage entstandene metrische Form ist auch für den declamatorischen Vortrag beibehalten worden. Dasselbe kann auch bei den Hypermetra vorkommen: die vorher angeführten Ionici des Horaz sind keine melischen mehr, sie sind für die Lectüre bestimmt, aber die Ionici des alcäischen Originales, welches Horaz hier nachahmt, waren melisch, die alten Lyriker hatten mit dem poetischen Texte auch die Melodie componirt.

Hat die Zusammenfassung mehrerer Kola zu einer Periode nun auch für die von der Musik emancipirten bloss declamatorisch vorgetragenen Metra noch eine rhythmische Bedeutung? Würde es hier gleichgültig sein, wenn z. B. der anapästische Tetrameter in seine 2 Kola aufgelöst wäre und jedes dieser Kola ein selbstständiges Metron bildete gleich den oben angeführten Anapästen Goethe's und Schiller's? Lehrs (N. J. f. Ph.) 81 S. 527 meint, es bestände ein grosser Unterschied zwischen

Asien riss sie von Europen,
doch die Liebe schreckt sie nicht

und

Asien riss sie von Europen, doch die Liebe schreckt sie nicht.

Ich muss dies durchaus in Abrede stellen, denn das eine wie das andere Mal haben wir 2 tetrapodische Reihen, jedes Mal mit 2 Haupticten. Lehrs fügt hinzu, das sei ein schlimmer Leser, der

Meine Ruh ist hin,
mein Herz ist schwer,

nicht anders läse, als

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll.

Darin stimme ich bei, denn hier haben wir das eine Mal 2 (dipodische) Reihen, welche zusammen 2 Haupticten haben, das andere Mal 1 (tetrapodische) Reihe mit nur 1 Hauptictus; es handelt sich hier nicht um die Vereinigung von Reihen zu einer Periode, sondern um die Vereinigung von Tacten zu 1 oder zu mehreren Reihen. Nur im zweiten Falle besteht ein rhythmischer Unterschied, im ersteren nicht.

IV. Tacte. Der umfassendste Abschnitt einer rhythmischen Composition ist, wie wir gesehen, das System, welches meist in der Form der Strophe, d. h. als ein zu repetirendes System, erscheint. Das System zerfällt in Perioden, genannt *μέτρα* oder *ὑπέρμετρα*; bisweilen aber bildet das System eine einzige hypermetrische Periode. Die Periode sodann zerfällt in Kola oder Reihen, nicht selten aber besteht die Periode nur aus einem einzigen Kolon. Das Kolon endlich zerfällt in Tacte oder *πόδες*. Derjenige, welcher zuerst den rhythmisch-metrischen Terminus technicus *πούς* durch „Fuss" verdeutscht und den Namen „Tact" verschmäht hat, scheint von demselben „sprachreinigenden" Bestreben geleitet zu sein wie diejenigen, welche *στροφή*, *περίοδος*, *κῶλον* durch Kehr, Umlauf und Glied verdeutschen, und nur darin eine (um mit J. Cäsar zu reden) „schreiende" Inconsequenz begehen, dass sie nicht auch *δάκτυλος* u. s. w. durch Finger übersetzen. Finger-Fuss und Kreisel-Fuss an Stelle von dactylischer und trochäischer Tact würde um nichts unschöner und unverständlicher sein als der „Grund-Fuss", womit der Verfasser der neuesten griechischen Rhythmik, ohne eine Definition davon zu geben, die wissenschaftliche Terminologie bereichert hat.

Oder sollte es wirklich noch solche geben, welche da glauben, die πόδες der Alten seien keine Tacte, sondern etwas anderes? Wir müssen ihnen ihren Glauben lassen, denn für sie existirt Aristoxenus nicht. Auch die πόδες der Metriker sind schlechterdings nichts anderes als Tacte. Denn dass namentlich die dem heliodorischen Systeme folgenden Metriker für die Silben des Verses oft eine verkehrte διαίρεσις in πόδες angeben, d. i. nicht in die richtigen πόδες oder Tacte eintheilen, ist hierbei von keinem Belang.

In unserer modernen Musik folgen gleiche Tacte aufeinander. Wir haben uns daran gewöhnt, Tactgleichheit als etwas für den Begriff des Tactes durchaus Nothwendiges anzusehen. Von diesem modernen Tactgefühle ausgehend, nahm auch Bentley für die antiken Metra Gleichheit der aufeinander folgenden Tacte an. G. Hermann in der Einleitung seiner Metrik statuirt die Tactgleichheit als ein für den Rhythmus nothwendiges Moment, obwohl diese Tactgleichheit zu denjenigen Kategorieen seiner Einleitung gehört, die, wie Hegel bemerkt, in der Ausführung der Metrik nie wieder zur Sprache kommen. Voss, Apel, Böckh unternehmen jeder in seiner Weise eine sehr energische Durchführung der Tactgleichheit für die einzelnen Metra der Alten. Es ist auffallend, dass nicht ein einziges Fragment des Aristoxenus oder der sonstigen rhythmischen Litteratur den Satz der Tactgleichheit ausspricht. Wir müssen in anderen Quellen den Aufschluss darüber suchen. Es stehen uns die Aussagen zweier der gebildetsten Römer, des Cicero und Quintilian, zu Gebote, die zwar weder Rhythmiker noch Metriker sind, aber als Schriftsteller über den Rhythmus der rhetorischen Prosa als sehr werthvolle mittelbare Quellen der Rhythmik und Metrik gelten müssen. Cicero sagt *de orat.* 3 § 185: *Numerosum est in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus intervallis aequalibus.* § 186: *Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus.* Durch „*in omnibus sonis atque vocibus*“ sind alle Arten der Instrumental- und Vocalmusik, so wie auch die declamatorische Poesie bezeichnet. Zum

Rhythmus dieser Arten der musischen Kunst gehört zweierlei: 1) es müssen *quaedam impressiones* vorhanden sein. Dies sind gewisse bemerkbare Einschnitte in der Continuität der Töne und Worte, durch welche eine Zerlegung der von diesen Tönen und Worten ausgefüllten Zeit in *intervalla* hervorgebracht wird, ähnlich wie durch die *cadentes guttae* der zweiten Stelle; die Bewegung wird hierdurch eine discrete im Gegensatz zu einer solchen Bewegung, bei welcher wir ähnlich wie bei dem continuirlichen Rauschen des Stromes (*amnis praecipitans*) keine Abschnitte vernehmen können. 2) Die durch die *impressiones* hervorgebrachten *intervalla* innerhalb der Töne und Worte sind *aequalia* („*metiri possumus intervallis aequalibus*"). Cicero sagt nicht, welche Art der rhythmischen Abschnitte unter diesen *intervalla* zu verstehen sei, wir ersehen nur so viel aus seinen Worten, dass es diejenigen Abschnitte sind, nach welchen der Rhythmus gemessen wird. Hieraus geht wohl mit Sicherheit hervor, dass er nicht den Zeitabschnitt des Systemes, auch nicht der Periode und auch nicht des Kolons gemeint hat, sondern diejenigen rhythmischen Abschnitte, welche *πόδες* oder *pedes* heissen. Es wird dies noch deutlicher aus den folgenden Worten: *recte hoc genus numerorum, dummodo ne continuum sit, in orationis laude ponetur*, d. i. „Intervalle dieser Art sind auch in der rhetorischen Prosa zu loben, nur dürfen sie nicht continuirlich auf einander folgen." Das lässt keinen Zweifel, dass Cicero dabei an die *pedes* oder Tacte denkt. Der ersten Stelle des Cicero zufolge setzt also der Begriff des musikalischen und poetischen Rhythmus gleiche Zeitdauer und gleiches Maass der auf einander folgenden Tacte voraus. Die zweite Stelle Cicero's aber fügt noch etwas anderes hinzu: *distinctio (= impressiones) et aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit*"; auch hier ist zwar an erster Stelle die Tactgleichheit genannt, aber oft findet auch Ungleichheit der auf einander folgenden Tacte statt. Eine durchgängige Tactgleichheit, welche von G. Hermann als Princip der antiken Rhythmik und Metrik aufgestellt, von Anderen für die einzelnen Metra praktisch durchgeführt ist, müssen wir hiernach, wenn wir dem Berichte Cicero's Glauben schenken wollen, für die musischen Künste der Alten zurück-

weisen. Oder sollten wir die Worte Cicero's nicht richtig verstanden haben? Sollte *aequalium et saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit* nicht auf die Tacte, sondern auf die schweren und leichten Tacttheile, die Thesis und die Arsis zu beziehen sein, so dass unter den *aequalia intervalla* die gleichen Tacttheile der dactylischen Tacte, unter den *varia intervalla* die ungleichen Tacttheile der trochäischen und päonischen Tacte zu verstehen seien? Dies anzunehmen, verbietet die in demselben Zusammenhange vorkommende Stelle des vorausgehenden Paragraphen, die wir vorher angeführt, denn *numerosum est . . . quod metiri possumus intervallis aequalibus* lässt sich schlechterdings nur auf die Tacte, nicht auf die Arsen und Thesen der Tacte beziehen.

Die Aussagen Cicero's werden durch Quintilian *instit.* 9, 4 § 46—55 bestätigt. Quintilian unterscheidet zwischen *pedes* als Abschnitten des Rhythmus und *metrici pedes;* die ersteren sind die Tacte schlechthin ohne Rücksicht auf irgend ein Rhythmizomenon, die letzteren sind die durch Silben ausgefüllten Tacte (die Tacte der Poesie oder der Metrik); der Spondeus und der Dactylus des dactylischen Hexameters sind zwei verschiedene *pedes metrici*, ebenso auch der Anapäst und der Dactylus des anapästischen Tetrameters; vom rhythmischen Gesichtspuncte aus ist diese verschiedene Silbenform gleichgültig, der Spondeus und Dactylus des Hexameters ist ein und derselbe dactylische πούς, ebenso der Spondeus und Dactylus des anapästischen Tetrameters ist ein und derselbe ποὺς ἀναπαιστικός. Mit Rücksicht auf diesen Unterschied sagt Quintilian § 48: *Rhythmo indifferens est, dactylusne ille priores habeat breves an sequentes; tempus enim solum metitur ut a sublatione ad positionem idem spatii sit.* § 50: *Rhythmis libera spatia, metris finita sunt* (es ist für den Rhythmus als solchen gleichgültig, wie die *spatia*, d. i. die Tacte durch Silben ausgefüllt werden, aber für das Metrum kommt es eben auf diese Ausfüllung des Tactes durch bestimmte Silben an); *et his certae clausulae* (das Metrum kann katalektisch sein), *illi quomodo coeperant currunt usque ad μεταβολήν i. e. transitum in aliud genus rhythmi* (die Rhythmen sind niemals katalektisch, denn auch der Schlusstact ist ein vollständiger Tact, auch wenn er dem Metrum nach, d. h. in seinem Ausdrucke durch das sprachliche Rhythmizomenon katalek-

tisch ist). § 55: *Rhythmi ut dixi neque finem habent certum* (= *clausulam*, Katalexis) *nec ullam in textu varietatem, sed qua coeperunt sublatione ac positione, ad finem usque decurrunt, oratio non descendet ad crepitum digitorum.* Hat Cicero von den Tacten gesprochen, so geht Quintilian, wie wir sehen, auf die Tacttheile ein, d. h. den schweren Tacttheil, *θέσις* oder *positio* und den leichten Tacttheil, *ἄρσις* oder *sublatio.* Dieselbe Arsis und Thesis, welche der erste Tact einer Composition hat, dieselbe Arsis und Thesis haben auch die folgenden Tacte: „*in textu*" ist keine *varietas,* auch der Schlusstact des Verses, welcher dem Metrum nach häufig als katalektischer oder unvollständiger Tact erscheint, ist dem Rhythmus nach derselbe Tact wie die vorausgehenden, er hat dieselbe Arsis und Thesis. Und zwar findet diese fortlaufende Tactgleichheit „*ad crepitum digitorum*" statt, nach dem Fingerschlag, der bei den Alten beliebten Weise des Tactirens. Gegen Ende des Mittelalters, dem die Anfänge unserer heutigen Tacttheorie angehören, bezeichnete man das, was die Alten *πόδες* nannten, mit „*tactus*" wegen des auch damals üblichen *crepitus digitorum;* es ist dasselbe Wort, welches unsere heutige Terminologie in der germanisirten Form „Tact" beibehalten hat. Kürzer ist dies in den Worten des § 48 ausgedrückt: *tempus enim solum metitur (rhythmus) ut a sublatione ad positionem idem spatii sit*: es ist überall von dem Anfange der Arsis bis zum Anfange der Thesis dieselbe Zeitdauer, womit zugleich gesagt ist, dass auch *a positione ad sublationem,* d. i. vom Anfange der Thesis bis zum Anfange der Arsis dieselbe Zeitdauer eingehalten wird. Es sind also die Arsen der auf einander folgenden Tacte einander gleich und ebenso sind auch die Thesen einander gleich, mithin findet auch Gleichheit der ganzen Tacte statt. Die *clausulae* der Verse machen in dieser Continuität der gleichen Tacte keinen Unterschied, sie gehen so weit, bis eine *μεταβολή*, eine andere Tactart, eintritt.

Also auch nach Quintilians Berichte ist Tactgleichheit die Grundform des antiken Rhythmus, aber auch nach ihm gibt es eine rhythmische Metabole, einen Tactwechsel, was Cicero durch *saepe variorum intervallorum percussio numerum conficit* ausgedrückt hatte. Der Rhythmus ist eine *τάξις χρόνων*, eine bestimmte Ordnung in den auf einander folgenden Abschnitten, in welche

die Zeit durch das Rhythmizomenon zerfällt. Die nächste und einfachste Art der *τάξις χρόνων* ist Gleichheit der Tacte. Aber auch bei einer Ungleichheit der Tacte kann eine *τάξις χρόνων* bestehen. Wie überhaupt unsere heutige Rhythmik einen viel geringeren Formenreichthum als die antike hat, wie wir bereits früher bemerkt haben, so hält sie die Gleichheit der auf einander folgenden Tacte als die fast ausschliessliche rhythmische Form fest; die durch ungleiche Tacte herbeigeführte *τάξις χρόνων* hat sie so gut wie völlig aufgegeben. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts aber wandte die Tactungleichheit noch häufig an und einige der schönsten rhythmischen Choräle, welche jener Zeit angehören, sind auf das Princip des Tactwechsels gegründet. Wir müssen also sagen, dass Tactungleichheit zwar unserer heutigen Musikepoche, aber keineswegs der modernen Musik überhaupt fremd ist. Der von Cicero gebrauchte Ausdruck *et saepe variorum intervallorum percussio* zeigt, dass der antiken musischen Kunst die rhythmische *μεταβολή* sehr geläufig war. Selbstverständlich aber bestand auch in diesem Wechsel eine bestimmte Ordnung, denn sonst wäre es kein *ῥυθμός*, keine *τάξις χρόνων* gewesen. Wir können noch dies hinzufügen, dass die Tactgleichheit als die einfachste und zunächstliegende rhythmische Form auch historisch die früheste und ursprünglichste ist. Die kunstreichere, gleichsam raffinirtere Rhythmus-Form des Tactwechsels gehört erst den entwickelteren Perioden der Poesie und *μουσική* an, am häufigsten haben die Sologesänge der tragischen Bühne davon Gebrauch gemacht. Sie ist der Rhythmus, in welchem die Unbefriedigtheit, Unruhe und Leidenschaft sich ausspricht; das ruhige *ηθος* der Musik und Poesie spricht sich in der Form der Tactgleichheit aus. Ebenso verhält es sich auch mit den rhythmischen Chorälen, wenn dies auch aus den heutigen Texteswörten nicht mehr ersichtlich ist. Das Musterbeispiel einer solchen Melodie ist diejenige, wonach jetzt der Text: „Befiehl du deine Wege" gesungen wird. Sie ist als Originalcomposition ein fünfstimmiges weltliches Lied mit einem sehr bewegten erotischen Texte.

Die einzelnen *πόδες* müssen als rhythmische Abschnitte *γνώριμοι τῇ αἰσθήσει* sein, wie Aristoxenus sagt. Da jeder *πούς* meist aus mehreren Tönen und Silben besteht, so werden die-

selben als eine rhythmische Einheit dadurch für unser Gefühl bemerklich und fasslich gemacht, dass einer von diesen Tönen oder eine von diesen Silben vor den übrigen durch eine stärkere Intension des Tones oder der Stimme hervorgehoben wird. Es ist dies jedesmal der Anfang des schweren Tacttheiles oder der θέσις. Auf ihn fällt die *percussio* oder der *ictus*, d. i. der Tactschlag, durch welchen für die das Musikstück ausführenden Sänger und Instrumentalvirtuosen das genaue Festhalten des Rhythmus erleichtert wird. Aus diesem Grunde nennt man die mit stärkerer Intension hervorgehobene Silbe des Tactes die Ictus-Silbe. Der Chor hat einen tactangebenden ἡγεμών, auf dessen Tactzeichen die Singenden hinblicken, Aristot. probl. 19, 22. Als ein solcher stellt sich Horaz hin, wenn er sagt carm. 4, 6, 31: *virginum primae puerique ... Lesbium servate pedem meique pollicis ictum.* Auch der Solosänger und Solospieler erleichtert sich durch Tactiren mit dem Fusse das Festhalten des Rhythmus, der Kitharode Quint. 1, 12, 3: *citharodi ... ne pes quidem otiosus certam legem servat?*, der Aulet Cic. orat. § 198, schol. Aeschin. c. Tim. p. 126, Philostrat. imag. 12. Es kann indess nicht bei jeder Art der Musik der schwere Tacttheil durch eine wirklich stärkere Intension des Tones hervorgehoben werden. Dies ist zwar möglich beim Gesange, bei der Kithara und den Auloi oder bei Saiten- und Blasinstrumenten, aber nicht möglich ist es in unserer Orgelmusik und in der antiken Hydraulik, da hier die Stärke des einzelnen Tones nicht in der Willkühr des Vortragenden steht. Hier kann der starke oder schwere Tacttheil nur durch eine significante Art der Harmonisirung vor dem leichten Tacttheile bemerkbar gemacht werden. Ueberhaupt kommt es für den Rhythmus nur darauf an, dass der einzelne Tact als solcher γνώριμος τῇ αἰσθήσει sei, und wenn hierfür auch die stärkere Intension das hauptsächlichste und einfachste Mittel ist, so kann dies in vielen Fällen doch auch durch die Melodieführung und Harmonisirung geschehen: — der Zuhörer folgt dann von selber dem Tacte, ohne dass der Vortragende nöthig hat, jedem stärkeren Tacttheile einen nachdrücklichen Ictus zu geben. Das Tactgefühl ist etwas uns Allen Immanentes: wir haben den Tact in uns selber und finden uns leicht zurecht, wenn uns auch nur leichte Andeutungen der

Tactgrenzen oder der *impressiones*, wie sie Cicero nennt, gegeben werden. Indess scheinen die Alten mehr als wir Modernen einen die Tacte durch den Ictus scharf markirenden Vortrag geliebt zu haben; man fand es nicht anstössig, wenn der Tactirende die Ictussilben durch lautes Geräusch des Tacttretens, gleichsam mit klingenden Sporen bemerklich machte; denn es wird berichtet, dass er sich, um vernehmlicher aufzustampfen, ein hölzernes *ὑποπόδιον*, genannt *κρουπέζη*, *βάταλον*, *scabellum* unter den rechten Fuss geschnallt habe, schol. Aesch. a. a. O., Photius s. v. *κρουπέζαι*, Cic. pro Cael. § 65, Sueton. Calig. 54, Arnob. 2, 42, Augustin. mus. 3, 1. Die Tactgliederung musste hierdurch freilich in sehr energischer Art zur Anschauung gebracht werden, so sehr auch nach unserem Gefühle den Tönen dadurch Eintrag geschah.

Nicht alle auf einander folgenden Tacte haben einen gleich starken Ictus. Jedes Kolon oder jede rhythmische Reihe hat auf Einem der zu ihr gehörenden Tacte den Hauptictus, die anderen haben schwächere Icten, die wieder unter sich verschieden sind. Wir können den Ictus des einzelnen Tactes dem Wortaccente, den Hauptictus des Kolons dem Satzaccente vergleichen, d. h. dem Accente desjenigen Wortes, dessen Accent seiner logischen Bedeutung wegen vor den übrigen Wortaccenten hervorgehoben wird. Wie der Wortaccent die Silben des einzelnen Wortes und der Satzaccent die Wörter des Satzes zu einer Einheit zusammenfasst, so ist es in der Rhythmik mit dem Ictus des einzelnen Tactes und mit dem Hauptictus der rhythmischen Reihe. Dies ist der Grund, weshalb Aristoxenus nicht bloss wie die Metriker den einzelnen Tact, sondern auch das ganze aus mehreren Einzeltacten bestehende Kolon mit dem Terminus technicus *πούς* bezeichnet. Der einzelne Tact heisst bei ihm *πούς ἀσύνθετος*, das Kolon *πούς σύνθετος*. Nach dieser Terminologie ist der iambische Trimeter ein einziger *πούς σύνθετος*, welcher in 6 *πόδες ἀσύνθετοι* zerfällt.

Spätere Rhythmiker gebrauchen an Stelle des Wortes *πούς* völlig gleichbedeutend damit das Wort *ῥυθμός*, und zwar *ῥυθμὸς ἁπλοῦς* für den Einzeltact oder den aristoxenischen *πούς ἀσύνθετος*, *ῥυθμὸς σύνθετος* für den aristoxenischen *πούς σύνθετος* oder die rhythmische Reihe. Auch Dionysius von Halikarnass und Quintilian gebrauchen *ῥυθμοί* mit *πόδες* identisch. Dieser

Gebrauch des Wortes ῥυθμὸς kommt bei Aristoxenus durchaus nicht vor. Ῥυθμὸς ist nach ihm vielmehr das rhythmische Ganze oder die ganze rhythmische Composition, deren Theile die πόδες sind. Vgl. Aristox. frg. ap. Porphyr. ad Phal. p. 256 πάντες οἱ ῥυθμοὶ ἐκ ποδῶν τινων σύγκεινται. Nennt Aristoxenus an dieser Stelle den τροχαῖος einen ῥυθμός, so ist dies nicht der einzelne trochäische Tact (denn dies ist ein ποὺς τροχαῖος) sondern der ganze im trochäischen Tacte gehaltene ῥυθμός. Die Quelle B des Aristides hält diese aristoxenische Terminologie zu Anfang der Tactlehre fest p. 34: ποὺς μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν. Völlig auf dem Standpuncte dieser aristoxenischen Terminologie hält sich die aristideische Quelle A, vgl. p. 97 οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες (ῥυθμοὶ) εὐφυέστεροι. Der ῥυθμὸς enthält hiernach περίοδοι, die περίοδος enthält πόδες. Wenn in dieser Quelle der Dactylus, Anapäst, Iambus ῥυθμοὶ genannt werden, so ist dies ebenso zu verstehen, wie wenn Aristoxenus von einem τροχαῖος als ῥυθμὸς spricht.

Wir haben hieran eine bei Psellus § 8 erhaltene Stelle des Aristoxenus zu schliessen: ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημεῖον ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως, ἢ ὅλου ποδός ... καί ἐστι ῥυθμὸς ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός. Wir müssen hierbei festhalten, dass nach aristoxenischer Terminologie der ποὺς sowohl den Einzeltact wie die rhythmische Reihe oder das Kolon bezeichnet und dass nach ihm sowohl die Abschnitte des Einzeltactes wie die der ganzen rhythmischen Reihe σημεῖα heissen; βάσις ist der dem Aristoxenus eigenthümliche Ausdruck für die θέσις der Späteren oder den schweren Tacttheil. Wie unsere Stelle besagt, ist ῥυθμὸς oder die nach einer bestimmten Ordnung zerfällte Zeit dasjenige, was aus ὅλοι πόδες, d. i. Einzeltacten und rhythmischen Reihen, und aus σημεῖα, d. h. den leichten und schweren Tacttheilen besteht. Reihen, Einzeltacte und Tacttheile heissen mit gemeinsamem Namen χρόνοι ποδικοί. Warum werden nur d i e s e Abschnitte des Rhythmus und nicht auch die grösseren rhythmischen Abschnitte, die περίοδοι und strophischen und astrophischen συστήματα zu den χρόνοι ποδικοὶ gerechnet? Der Grund beruht darin, dass nur die

Tacttheile, Tacte und Kola oder Reihen durch das was wir Icten oder rhythmische Accente nennen, zu einem rhythmischen Systeme geordnet und gegliedert sind. Weiter als auf die Reihen bezieht sich die Unterordnung des Rhythmizomenons unter die rhythmischen Accente nicht. Die zu einer Periode vereinigten Reihen stehen sich in Beziehung auf ihre Hauptícten völlig coordinirt, keine von ihnen ist der anderen dadurch subordinirt, dass der Ictus durch stärkere Intension vor der anderen prävalirt. Was die Reihen zu einer Periode oder einem *μέτρον* oder Verse vereinigt, ist das tonische Element der Musik, die Melodie, wogegen die Vereinigung der Tacte zur Reihe in der Subordination unter einen gemeinsamen Hauptictus beruht. Freilich ist auch für die Reihe oder das Kolon die melodische Einheit oder der durch die Melodie gebildete Abschnitt in Anschlag zu bringen, denn es hängt von der Melodie ab, über wie viele Tacte sich die rhythmische Reihe erstreckt oder wie viel Tacte einem gemeinsamen Hauptaccente unterworfen werden. Wir können daher sagen:

Von den *μέρη* des *ῥυθμός* resultirt der Begriff des *σύστημα* und der *περίοδος* lediglich aus der Melodie, der Begriff des *κῶλον* oder des *πούς σύνθετος* und des *πούς ἀσύνθετος* und der *σημεῖα ποδός* dagegen aus der Gliederung des rhythmischen Ictus, jedoch so, dass das *κῶλον* oder der *πούς σύνθετος* zugleich durch einen Abschnitt der Melodie bestimmt wird. Nur die auf der Gliederung des rhythmischen Ictus beruhenden Abschnitte der durch die ganze rhythmische Composition ausgefüllten Zeit oder *μέρη ῥυθμοῦ* heissen *χρόνοι ποδικοί*.

Zweites Capitel.

Die verschiedene Verwendung des sprachlichen Rhythmizomenons in der Poesie der verschiedenen Völker.

§ 15.

Zeitmaass und Ictus sind, wie wir eben gesehen, die Grundbedingungen des Rhythmus. Die Sprache ist etwas Gegebenes, völlig Fertiges und Abgeschlossenes, das an sich mit dem Rhyth-

mus nichts zu thun hat. Erst der Künstler macht sie in geistiger Freiheit zum Rhythmizomenon, indem er ihr den Rhythmus aufprägt. Aber obwohl an sich ohne Rhythmus, bietet sie dem *ῥυθμοποιὸς* gewisse Eigenthümlichkeiten dar, die derselbe gleichsam als Handhaben benutzen kann, wenn er sie dem Rhythmus unterwerfen will. Zunächst eine Handhabe für das rhythmische Zeitmaass. Denn die sprachlichen Silben haben an sich eine quantitative Verschiedenheit: der lange Vocal braucht eine längere Zeit, um ausgesprochen zu werden, als der kurze, und wiederum spricht man consonantisch offene Silben schneller aus als solche, welche durch einen oder mehrere Consonanten geschlossen sind. Der Dichter und Componist kann sich an das hier gegebene natürliche Zeitmaass der Sprache anschliessen, wenn es sich darum handelt, aus den Silben der Sprache Tacte von bestimmter Zeitdauer zu bilden. Sodann bietet die Sprache auch eine Handhabe für den rhythmischen Ictus. Denn die Silben unterscheiden sich durch Verschiedenheit des Accentes, durch Hochton und Tiefton, in Folge deren wir diejenige Silbe, welche durch einen höheren Accent vor den übrigen Silben desselben Wortes hervortritt, die accentuirte Silbe oder Accentsilbe nennen. Der *ῥυθμοποιὸς* kann diese natürliche Eigenschaft der Sprache insofern für den rhythmischen Ictus benutzen, als er die Accentsilben zu Ictussilben wählt. Es ist wenigstens Wortaccent und rhythmischer Ictus immerhin etwas Analoges, wenn auch keineswegs dasselbe, denn der Wortaccent beruht auf der Höhe und Tiefe, der rhythmische Ictus auf der Stärke des vocalischen Elementes.

Aber der *ῥυθμοποιός*, der nach künstlerischer Freiheit die Sprache zum Träger des Rhythmus macht, ist keineswegs für das rhythmiscbe Zeitmaass und den rhythmischen Ictus an die genannten Eigenthümlichkeiten der Sprache gebunden, die Benutzung derselben steht ihm frei, aber ist keineswegs nothwendig. Es lässt sich hier eine vierfache Möglichkeit denken. Erstens: Der Dichter richtet sich in Beziehung auf das rhythmische Zeitmaass nach der natürlichen Silbenprosodie und zugleich in Beziehung auf den rhythmischen Ictus nach dem Wortaccente. Aber diese gleichzeitige Berücksichtigung beider Spracheigenthümlichkeiten kommt in der Wirklichkeit nicht vor, wenn

man nicht gewisse Erscheinungen beim Uebergange der altgriechischen in die byzantinische Poesie hierher ziehn will. Zweitens: Der Dichter macht die natürliche Quantität der Silben zur Grundlage des rhythmischen Maasses, aber er bestimmt den rhythmischen Ictus nach künstlerischer Freiheit, ohne auf den Wortaccent Rücksicht zu nehmen. Wir nennen eine Poesie, in welcher in der hier angegebenen Weise die Sprache zum Rhythmizomenon gemacht ist, eine quantitirende Poesie. Drittens: Umgekehrt schliesst sich der Dichter in Beziehung auf den rhythmischen Ictus dem Wortaccente an, aber er bestimmt die rhythmische Zeitdauer der Silbe nach eignem künstlerischen Ermessen, ohne auf die natürliche Prosodie Rücksicht zu nehmen. Eine Poesie, die in solcher Weise die Sprache zum Rhythmizomenon macht, nennen wir eine accentuirende Poesie. Viertens: Der Dichter bestimmt die rhythmische Zeitdauer unabhängig von der natürlichen Silbenquantität und ebenso auch den rhythmischen Ictus unabhängig vom grammatischen Wortaccent. Dies ist eine weder quantitirende noch accentuirende Poesie, während die an erster Stelle genannte eine zugleich quantitirende und accentuirende ist.

Die griechische Poesie hat die Sprache nach der zweiten der hier angegebenen vier Arten zum Rhythmizomenon gemacht, sie ist eine quantitirende. Die Poesieen anderer Völker haben die anderen Weisen eingeschlagen. Es ist nothwendig, um den Standpunct der griechischen Poesie in ihrer Eigenthümlichkeit schärfer zu fassen, auch die Poesieen wenigstens der den Griechen verwandten indogermanischen Völker zur Vergleichung herbeizuziehn. Ausser den Griechen hat sich nur ein einziges indogermanisches Volk, nämlich die Inder, durch selbstständige Entwicklung auf den quantitirenden Standpunct gestellt; ein anderes, nämlich die Römer, hat denselben den Griechen abgelernt. Der andere asiatische Zweig der Indogermanen, das Volk der Iranier, steht ursprünglich auf dem zuletzt genannten Standpuncte der poetischen Form, seine Poesie ist weder quantitirend noch accentuirend, sondern verfährt für beide Grundbedingungen des Rhythmus mit völliger Freiheit. Die Indogermanen des westlichen Europas vertreten den Standpunct der accentuirenden Poesie, nämlich die Germanen und früherhin,

ehe sie mit den Griechen in Berührung kamen, auch die Römer und deren altitalische Stammgenossen. Sonderbar, dass im Mittelalter nicht bloss die Romanen, nachdem sie die Weise der griechischen Poesie aufgegeben, zur accentuirenden Poesie zurückkehren, sondern auch die Byzantiner dieser Form der Poesie anheimfallen. Nur die Indogermanen Asiens repräsentiren im Mittelalter und in der Neuzeit den quantitirenden Standpunct, die Inder, indem sie die alte quantitirende Weise behaupteten, und die Iranier, indem sie von dem semitischen Volke der Araber die Form der quantitirenden Poesie, wie einst die Römer von den Griechen annahmen. Bei keinem der indogermanischen Völker aber ist die Poesie zugleich eine quantitirende und accentuirende; es ist diese oben als erste Kategorie hingestellte Stufe, wie wir bereits erwähnt haben, zu keiner praktischen Ausführung gelangt. Der als vierte Kategorie hingestellte Standpunct, der mit voller Willkühr verfährt und weder auf Quantität noch auf Accent Rücksicht nimmt, scheint historisch der erste zu sein; es ist die Stufe einer primären Poesie, auf der einst alle Indogermanen gestanden zu haben scheinen.

Ehe wir nun diese verschiedenen Arten der poetischen Form näher zu skizziren versuchen, müssen wir vorher noch darauf hinweisen, dass allen Poesieen indogermanischer Völker die im vorigen § bezeichneten rhythmischen Abschnitte gemeinsam sind: Strophen, Perioden, Reihen, Tacte und Tacttheile. So verschieden sie nun auch das sprachliche Rhythmizomenon in Bezug auf Silbenzeit und Ictus verwenden, so stimmen sie doch darin überein, dass nicht nur mit dem Schluss des Systems oder der Strophe regelmässig ein Gedankenabschnitt beendet ist, sondern dass auch das Ende der Periode fast regelmässig mit einem Satzende zusammenfällt, ja dass sogar die Grenzscheide zweier zu einer Periode vereinter Kola sich mit einem logischen Abschnitte innerhalb des Satzes zu verbinden strebt, in jedem Falle aber durch ein Wortende oder eine Cäsur bezeichnet ist. So machen es die Inder, Iranier und Germanen der alten Zeit, so auch unsere heutige Poesie. Nur allein die Griechen haben sich über diese Einheit der logischen und rhythmischen Abschnitte hinausgesetzt, es genügt ihnen schon, wenn am Ende der Periode nur ein Wortende statt findet.

I. Die lediglich silbenzählende Poesie.

Die alten Iranier (Zend-Avesta).

Auf diesem Standpuncte steht die Poesie des alten Zend-Volkes. Man bezeichnet mit diesem Namen die alten Bewohner des östlichen Iraniens, in deren Sprache die heiligen Urkunden der Ahura-mazda-Religion, genannt Avesta oder Zend-Avesta, geschrieben sind. Nur ein geringer Rest davon hat die Zeit Alexanders des Grossen überdauert, ein Theil in Prosa, ein anderer in metrischer Form. Die metrische Partie sind Lieder hymnodischen Inhaltes, genannt gâthâs, d. i. *ᾠδαί*, in den Handschriften nach der Verschiedenheit des Metrums geordnet und in Verse und Strophen abgetheilt. Auch innerhalb der prosaischen Partie findet sich ein metrisches Stück, ein Rest alter epischer Poesie.

Die metrische Form des Verses oder der Periode ist durch nichts charakterisirt als durch bestimmte Silbenzahl und eine bestimmte Verscäsur. Jener Rest epischer Poesie ist in Versen von 16 Silben mit einer Cäsur nach der achten gehalten, deren Schema wir folgendermassen bezeichnen müssen:

⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ | ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓

Mit dem Verse ist meist ein Satz abgeschlossen, die beiden Hemistichien oder rhythmischen Reihen stellen sich gewöhnlich durch den Sinn als zwei getrennte Satzhälften dar. Je zwei Verse schliessen sich dem Inhalte nach zu einer distichischen Strophe zusammen. Andere Gedichte sind in Metren von anderer Silbenzahl und in Strophen von mehr als zwei Versen (bis zur pentastichischen Strophe) gehalten. Die bisherige Kenntnis der Zendsprache und namentlich ihrer Prosodie ist noch sehr lückenhaft; von ihrem Wortaccente wissen wir gar nichts. Aber aus dem Vorkommen desselben Wortes an verschiedenen Stellen desselben Metrums ergibt sich, dass die Avesta-Poesie so wenig wie die indische und griechische auf den Wortaccent Rücksicht nimmt; es scheint aber auch die Prosodie unberücksichtigt zu sein. Nach dem bisherigen Stande der Zendphilologie müssen wir sagen, dass die Poesie des Avesta weder eine quantitirende noch eine accentuirende, sondern eine lediglich silben-

zählende ist. Ein Rhythmus aber muss in ihr geherrscht haben, denn wozu wäre sonst die Gleichförmigkeit der Silbenzahl, der Cäsur und der Versanzahl in der Strophe so genau beachtet? und sicherlich musste der Rhythmus mit diesen metrischen Eigenthümlichkeiten im Zusammenhange stehen. Ohne bestimmte Zeitintervalle und ohne einen Unterschied des rhythmischen Ictus ist kein Rhythmus zu denken, beides muss den Zendversen unabhängig von der natürlichen Silbenprosodie und dem Wortaccente gegeben sein. Es wird dies gar nicht so sehr auffallen, wenn wir bedenken, dass die Poesie eine gesungene ist und dass im Gesange einerseits die höheren und tieferen Sprachaccente verschwinden, indem an deren Stelle eine grössere Mannigfaltigkeit von höheren und tieferen Tönen tritt (vgl. S. 231), andererseits aber auch die gesungenen Silben meist eine längere Zeitdauer erhalten als im gewöhnlichen Sprechen und mithin also auch die gewöhnliche Silbendauer aufgegeben wird. In Beziehung auf den Ictus machen es die Griechen ebenso wie das Zendvolk, in Bezug auf die Zeit dagegen machen sie die natürliche Silbendauer zum Regulator.

Wir sehen nun aber, dass dem sprachlichen Rhythmizomenon in Bezug auf die rhythmische Reihe Rechnung getragen ist, denn die rhythmische Reihe ist stets durch eine bestimmte Silbenzahl und Wortcäsur bestimmt. In dem oben im Schema angegebenen epischen Verse enthält jede rhythmische Reihe genau acht Silben. Hier lässt sich nun nichts anderes denken, als dass diese acht Silben im continuirlichen Wechsel die schweren und leichten Tacttheile darstellen, entweder mit vorangehendem schweren Tacttheile

◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ | ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡

oder mit vorangehendem leichten Tacttheile

◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ | ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́.

Eine jede Reihe muss eine Tetrapodie (vier Einzeltacte) enthalten, der ganze Vers eine Verbindung von zwei tetrapodischen Reihen, nach griechischer Nomenclatur ein Tetrameter sein. Es ist dieser Tetrameter aber wahrscheinlich weder ein trochäischer, noch ein iambischer zu nennen, denn weshalb sollte der als schwerer Tacttheil stehenden Silbe eine noch einmal so lange

Dauer angewiesen sein als dem leichten Tacttheile? Am nächsten liegt, dass die beiden Tacttheile gleich lang sind. Wollen wir für die beiden Tacttheile die für unsere deutsche Metrik eingeführten Termini Hebung und Senkung gebrauchen, so werden wir wohl das Wesen der alten Avesta-Metrik richtig dahin bestimmen, dass wir sagen: der Vers besteht aus einer continuirlich wechselnden Folge von Hebungen und Senkungen, aber die Hebung ist unabhängig vom Wortaccente, ebenso wie die Tactzeit unabhängig von der sprachlichen Prosodie ist. Das erstere hat er mit dem griechischen, das letztere mit dem germanischen Verse gemein: das in ihm befolgte rhythmische Princip ist die Indifferenz zwischen den Gegensätzen des griechischen und germanischen.

Es wird nun in dem Folgenden durchaus wahrscheinlich werden, dass dieser Standpunct der alten iranischen Metrik der primäre Ausgangspunct für die Metrik der sämtlichen indogermanischen Völker ist. Es steht damit nicht im Widerspruche, dass am Ende der Entwicklung die poetische Form einiger indogermanischen Völker nahezu auf diesen elementaren silbenzählenden Standpunct zurücksinkt (Byzantiner und Romanen, die indess immer noch zugleich in sofern das accentuirende Princip festhalten, als wenigstens am Schlusse der Reihe Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus statt findet. Vgl. § 17).

Uebergangsstufe von der silbenzählenden zur quantitirenden Poesie.

Die Veda-Poesie der Inder.

Von allen indogermanischen Völkern sind den Iraniern die Inder am meisten verwandt, in Sprache, Sitte und Sagen; ja selbst mit demselben gemeinsamen Namen (*arja*, *airja*) benennen sie sich. Diese Verwandtschaft erscheint um so grösser, wenn wir bei den Indern in die früheste Periode ihrer Geschichte, aus der die heilige Veda-Litteratur stammt, zurückgehn. Mit vieler Wahrscheinlichkeit nimmt man an, dass Inder und Iranier auch damals noch, als sich die übrigen Zweige des indogermanischen Stammes bereits von ihnen getrennt hatten,

noch einen gemeinsamen Sitz im heutigen Iran einnahmen, bis dann schliesslich die Inder nach dem Süden wanderten und zunächst am Indus und dann weiterhin auch am Ganges ihre bleibende Stätte fanden. Ein durchgreifender Gegensatz zwischen beiden Völkern findet sich nur in der Religion. Die Inder haben die gemeinsame indogermanische Urreligion treuer bewahrt als die Iranier, die sich dem neuen Glauben an Ahura-mazda, der Religion des Zaratusthra, zuwandten und hierdurch eine ganz isolirte Stellung unter den übrigen Indogermanen einnahmen. Dies hindert aber nicht, dass in den Mythen und den untergeordneten göttlichen Gestalten die innigste Berührung zwischen dem Avesta und dem Veda statt findet. Und da darf es uns nicht wundern, wenn auch die Metra der Lieder, in welchen jene Mythen gesungen werden, im Avesta und Veda nahezu identisch sind. Denn fast sämtliche Zend-Metra finden sich mit genau derselben Silbenzahl, derselben Cäsur und derselben Anordnung zur Strophe in den Vedagesängen der Inder wieder, jedoch mit einer Veränderung, die wir als einen Fortschritt von der bloss silbenzählenden zur quantitirenden Poesie bezeichnen müssen. Das Ende jedes Verses und zum Theil auch das Ende der inlautenden Reihe des Verses ist nämlich im Veda prosodisch fest bestimmt. Der oben angeführte epische Zendvers erscheint als Vedametrum in folgendem Silbenschema:

⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ – ⏑ ⏒ | ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ – ⏑ ⏒

Auch hier eine Cäsur nach der achten Silbe, auch hier wo möglich ein Satzende am Ende des Verses, auch hier zwei solcher Verse durch Gedankenzusammenhang zu einer distichischen Strophe, dem Anustubh, vereint, welche aus der Vedenzeit mit manchen Veränderungen sich bis ins indische Mittelalter unter dem Namen Çloka als episches Metrum erhalten hat. Der Zendvers ist gleichgültig gegen Wortaccent und gegen Quantität, der Vedavers ist gleichgültig gegen Wortaccent geblieben, aber er ist nicht mehr gleichgültig gegen Quantität. Doch macht sich das Bedürfnis quantitirender Silbenmessung bloss für den Schluss des Verses, seltener der inlautenden Reihe geltend, in Beziehung auf den Anfang herscht wie bei den Iraniern prosodische Indifferenz. Denn wie der vorstehende Vers, sind im

Allgemeinen auch die übrigen Vedenverse beschaffen: alle silbenzählend, die längeren dikolischen Perioden mit einer festen, die Reihen auseinander haltenden Cäsur, alle im Anfange gegen die Prosodie gleichgültig, am Ende aber entweder mit iambischem oder trochäischem Schlusse, die letztere Art des Schlusses aber als eine iambische Katalexis aufzufassen. Die Längen des Schlusses sind zweifelsohne die Ictussilben. Ob auch der Tactumfang ein wirklich iambischer, d. h. dreizeitiger war wie in den Iamben der Griechen, oder ob die Kürze in Beziehung auf die rhythmische Zeitdauer der Länge gleich stand, das wissen wir nicht, denn wir haben zwar indische Metriker, aber sie geben so wenig wie Hephästions Encheiridion über den Rhythmus Aufschluss: einen indischen Aristoxenus gibt es nicht.

Weshalb genügt die quantitirende Messung zunächst für den blossen Versschluss? Weshalb ist sie nicht sogleich für den ganzen Vers durchgeführt? So wie ein Vers gesungen wird, ist der Schluss die am meisten hervortretende Partie, und auch für die Vedenverse müssen wir natürlich ursprünglichen melischen Vortrag voraussetzen, die Melodie mag so monoton gewesen sein wie sie will. Dies ist der Grund, weshalb späterhin Romanen und Byzantiner, als sie sich dem Principe der accentuirenden Metrik zuwandten, nur für den Schluss des Verses und der Reihe, nicht aber für die vordere Partie Uebereinstimmung des rhythmischen Accentes mit dem Wortaccente zusammenfallen lassen, dies ist auch der Grund des im Mittelalter in allen Poesieen auftretenden Reimes.

§ 16.

II. Die quantitirende Poesie.

Inder.

Die Metrik der Vedazeit müssen wir als die Uebergangsstufe von der rhythmisch freien, bloss silbenzählenden, zu der quantitirenden Form der Poesie ansehen, sie schwankt in der Mitte dieser beiden Principe. In der auf die Veda-Periode folgenden Zeit der indischen Poesie ist dies Schwanken durchbrochen, sie hat sich gänzlich auf den quantitirenden Standpunct gestellt. Denn hier ist auch der An- und Inlaut des Verses prosodisch

15*

fest bestimmt. Doch haben wir zu sondern zwischen dem epischen Metrum, dem Çloka, und den mannigfaltigen lyrischen Metren. Jenes, eine Fortbildung des vedischen Anusthubh, hat den früheren Standpunct, der seinen Ursprung bezeichnet, nicht völlig aufgegeben, diese dagegen tragen dem Standpuncte des ganz und gar quantitirenden Principes vollständig Rechnung. Es zeigen diese Formen der späteren Sanskrit-Lyrik im Allgemeinen die Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik: wir finden zahlreiche Auflösungen, wir finden logaödische und selbst päonische Bildungen und an Buntheit des metrischen Schemas können sie mit den pindarischen Metren wetteifern. Doch fehlt die Freiheit des griechischen ῥυθμοποιός, der stets neue poetische Formen schafft. Die einmal vorhandenen Versschemata sehen wir stets von neuem wiederholt, und auch da, wo strophische Composition vorhanden ist, folgen mit wenig Ausnahmen isometrische Formen unter genauer Festhaltung des Silbenschemas auf einander. Es mag der Fall sein, dass wir hier nur die letzten Ausläufer nachvedischer Lyrik vor uns sehen, dass eine Periode originellerer Rhythmopöie vorausgieng, ähnlich wie der alexandrinischen Periode die schöpferische Zeit des klassischen Griechenthums; denn es ist wohl unzweifelhaft, dass bei den Indern die Litteraturdenkmäler einer älteren Periode der Lyrik und Dramatik verloren gegangen sind, welche die Zeit des Veda mit jener späteren durch die uns vorliegenden lyrischen und dramatischen Dichtungen vertretenen Zeit vermitteln. Fast ebenso wie dieser Verlust ist es zu beklagen, dass wir vom Rhythmus der indischen Verse keine Kunde haben; nur auf dem Wege der Hypothese können wir über Tactgrösse und rhythmische Icten der sorgfältig gewahrten metrischen Schemata mit ihren häufigen Gegensätzen zahlreicher Längen und zahlreicher Kürzen, die auf Contraction und Auflösung hindeuten, urtheilen.

Griechen.

Die Griechen stehen schon in den ältesten Denkmälern ihrer Poesie lediglich und vollständig auf dem quantitirenden Standpuncte der späteren Inder, ohne dass wir von einer der Veda-Metrik entsprechenden Uebergangsstufe irgendwelche Reste fänden. Freilich herschen im homerischen Epos in mancher

Beziehung noch andere Normen für die Verwendung des sprachlichen Rhythmizomenons als später, insbesondere ist nicht zu übersehen, dass eine wortauslautende Kürze noch vielfach als Länge benutzt werden kann (die dritte Art der συλλαβὴ κοινὴ nach der Theorie Heliodors und Hephästions), die späterhin nur als rhythmische Kürze fungirt. Sehen wir auch in der frühesten Poesie nur ein einziges Metrum, den epischen Hexameter, vertreten, so leidet es doch keinen Zweifel, dass auch schon zur homerischen Zeit in der Lyrik des Volksgesanges auch noch andere Maasse angewendet wurden, die dann späterhin erst durch Archilochus in die eigentliche musische Kunst Eingang finden und zu immer mannigfaltigeren Formen sich herausbilden. Trotz der grossen Verluste in der lyrischen Litteratur der Griechen können wir den ganzen Entwicklungsgang der griechischen Metrik fast vollständig überschauen. Die eigentliche Blüthezeit der metrischen Kunst ist die Zeit der Perserkriege; die Periode des peloponnesischen Krieges hat schon merklich an schöpferischer Kraft, an Sinn für die Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen als des Ausdrucksmittels des verschiedenen ἦθος und πάθος verloren, bis dann endlich die alexandrinische Zeit hereinbricht, die es wohl versteht, die poetischen Texte kritisch zu hüten, aber für metrische Neubildungen im Ganzen ebenso wenig Sinn wie originelle poetische Schöpferkraft hat und bei aller Fertigkeit, die einfacheren Metra der alten Dichter nachzubilden, doch nur ein sehr ungenügendes System für die Normen der alten ῥυθμοποιοὶ aufgestellt hat. In der byzantinischen Zeit endlich tritt mit dem völligen Aufhören des alten hellenischen Wesens eine Revolution in der metrischen Form ein, deren erste Anfänge sich in einer Berücksichtigung des Wortaccentes neben der Quantität der Silben verrathen und die in ihrem weiteren Fortgange die quantitirende Metrik in eine accentuirende verwandelt.

Wir werden späterhin auf diese accentuirende Poesie der byzantinischen Griechen näher einzugehen haben, für jetzt aber müssen wir nur darauf hinweisen, dass die altgriechische Poesie dem Wortaccente gar keine Berücksichtigung zu Theil werden lässt. Dies Factum liegt klar vor unseren Augen, denn wir sehen den rhythmischen Ictus durchaus unabhängig von dem

Wortaccente auf die Silben des Verses vertheilt, dergestalt, dass in den meisten Fällen ein Conflict zwischen Wortaccenten und rhythmischen Accenten statt findet. Uns Deutschen will diese Thatsache nicht recht natürlich erscheinen, denn in unserer deutschen Poesie ist der rhythmische Accent gesetzmässig an den Wortaccent gebunden, ein durchweg stattfindender Widerstreit zwischen beiden würde sich für unsere Poesie gar nicht denken lassen. Daher ist denn auch im Ernste der Gedanke ausgesprochen worden, dass die griechische Poesie der klassischen Zeit unmöglich das uns überlieferte Accentsystem gehabt haben könne, dass dies erst ein Product der alexandrinischen Zeit sei u. dgl. Die Widerlegung einer solchen Hypothese gehört der wissenschaftlichen Grammatik an, hier handelt es sich darum, die uns Deutschen so befremdliche Thatsache des Conflictes zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus zu erklären. Es ist hier von vorn herein auszusprechen, dass Wortaccent und rhythmischer Ictus ihrem Wesen nach etwas durchaus Verschiedenes sind, so geeignet auch der Wortaccent erscheint, bei der Rhythmisirung der Sprache zugleich die Function des rhythmischen Ictus auf sich zu nehmen. Wir sehen sowohl aus der Instrumentalmusik wie aus dem Gesange, dass der rhythmische Ictus nichts anderes ist als eine stärkere Intension bei der Hervorbringung des Tones: wir können ihn ein gelindes *marcato* nennen. Der Wortaccent aber besteht seinem Wesen nach nicht in der grösseren Stärke, sondern in der grösseren Tonhöhe des Vocales. Diese seine Natur haben die Griechen richtig erkannt. Deshalb bezeichnen sie mit musikalischen Terminis technicis den accentuirten Vocal als *τόνος ὀξύς*, den nicht accentuirten als *τόνος βαρύς*, den einen als hohen, den anderen als tiefen Ton. In dem Wechsel der hohen und tiefen Vocale besteht das Melodische des Sprechens oder der *φωνὴ λογική*, wie es Aristoxenus im Gegensatze zum Gesange (der *φωνὴ διαστηματικὴ*) nennt. Dass wir uns über die Verschiedenheit der Tonstufen in der *φωνὴ λογικὴ* keine genaue Rechenschaft zu geben im Stande sind, dafür findet Aristoxenus den Grund in der grösseren Raschheit des Sprechens. Dionysius *de comp.* 11 sagt, dass sich die verschiedenen Tonstufen beim Sprechen, die *τόνοι ὀξεῖς* und *βαρεῖς*, in einem Quintenintervalle bewegen; höher als eine Quinte

steigen wir nicht in die Höhe und auch tiefer nicht herab. *Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἑνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὀξύ, οὔτε ἀνίεται τοῦ χωρίου τούτου πλεῖον ἐπὶ τὸ βαρύ.* Er hätte noch hinzufügen können, dass wir nicht allen Accentsilben ein und dieselbe Tonhöhe geben, dass in der ruhigen, wenig bewegten Rede die Intervallverschiedenheiten des Sprechens geringer, und wo mit Erregtheit und Leidenschaftlichkeit gesprochen wird, grösser sind; Zorn und Verzweiflung vermögen das von Dionysius angegebene Quintenintervall noch zu überschreiten.

Auch in unserer deutschen Sprache ist der accentuirte Vocal der Hochton, der nicht accentuirte der Tiefton. Da hier aber der Hochton, von den Compositionen abgesehen, stets auf der Wurzelsilbe des Wortes ruht, also auf derjenigen Silbe, welche für den Begriff die bedeutungsvollste ist, so verbindet sich mit dem Hochtone zugleich eine gewisse Energie der Stimme, ein *marcato*. Ganz und gar ist dies in der declamatorischen Poesie der Fall, denn abweichend von der Art und Weise, wie die Griechen und Inder das sprachliche Rhythmizomenon behandeln, verlegt unsere Poesie den rhythmischen Ictus auf die accentuirten Silben. Derselbe Vocal hat alsdann zugleich den Hochton und das *marcato* oder die stärkere Intension des rhythmischen Ictus. Und von dieser unserer deutschen Weise können wir uns nicht losmachen, wenn wir griechische Verse declamiren, wir verbinden die griechischen Ictussilben zugleich mit dem Hochtone und lassen den griechischen Wortaccent unberücksichtigt.

So ist es in der recitativen Poesie, anders aber in unserer melischen Poesie, d. h. im Gesange. Die Accentsilbe des Wortes hat auch in der Melodie fast überall den rhythmischen Ictus, aber sie hört auf, Accentsilbe oder Hochton im eigentlichen Sinne des Wortes zu sein, denn das ganze System der *τόνοι ὀξεῖς* und *βαρεῖς* geht unter in den von der Sprache unabhängigen hohen und tiefen Tönen der Melodie. Wie häufig kommt es vor, dass die den rhythmischen Ictus tragende Silbe im Gesange eine tiefere Tonstufe hat, während wir im leichten Tacttheile bei einer ictuslosen Silbe zu einer höheren Tonstufe em-

porsteigen!¦ In der griechischen Melik ist dies, wie die erhaltenen antiken Melodieen zeigen, ebenso. Auch Dionysius macht in der oben angeführten Stelle auf diese Verschiedenheit der *τόνοι* beim Sprechen und Singen aufmerksam. Er verweist seine Leser auf die Melodie der Verse aus Euripides' Orest:

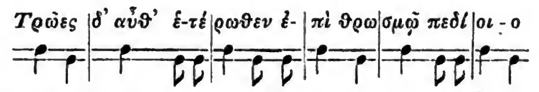
Σῖγα σῖγα λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε,
ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ' ἀπόπροθι κοίτας.

Die sechs ersten Silben, die beim Sprechen verschiedene *τόνοι* haben, sind in der Melodie *ὁμότονοι*, bewegen sich auf ein und derselben Tonstufe, und so nimmt auch für die folgenden Tacte die Melodie auf die Wortaccente ganz und gar keine Rücksicht. Man wird sich hieraus überzeugen, dass in der melischen Poesie einerseits die natürlichen Tonunterschiede der Sprachaccente gänzlich verschwinden, andererseits aber auch die Ictussilbe sehr häufig einen *τόνος βαρύτερος*, die ictuslose Silbe einen *τόνος ὀξύτερος* hat. Der Rhythmus verlangt es keineswegs, dass sich mit dem Ictus der Hochton verbindet.

Bedenken wir nun, dass die griechische Poesie ursprünglich eine durchaus melische ist, dass sich die Gesetze der Rhythmik und Melik auf dem Gebiete des Gesanges, wo die Wortaccente, wie wir gesehen haben, gegen die mannigfaltigen Töne der Musik verschwinden müssen, herausgebildet haben, so wird es uns keineswegs auffallen, dass die griechische Metrik gegen den Wortaccent durchaus gleichgültig ist und die rhythmischen Ictussilben ganz unabhängig von den grammatischen Accentsilben bestimmt.

Aber wie ist es bei solchen Metren, die sich von dem melischen Vortrage emancipirt haben, die wie die Hexameter des Epos declamirt werden? Haben es hier die Rhapsoden und Schauspieler wie wir Deutschen beim Recitiren unserer Verse gemacht, haben sie die rhythmische Ictussilbe auch zu einer betonten gemacht? Sie würden es sicherlich so gemacht haben, wenn in der griechischen Poesie wie in der unsrigen der rhythmische Ictus lediglich auf betonte Silben vertheilt wäre. Aber es ist dies nicht der Fall; auch in den zu recitirenden Versen fällt ebenso wie im Melos der *τόνος ὀξὺς* häufig genug auf einen

leichten, der τόνος βαρὺς auf einen schweren, den Ictus tragenden Tacttheil. Es ist schwerlich zu denken, dass die Griechen, einem nur in deutschen, aber nicht in ihrer Sprache bestehenden Wortaccent Rechnung tragend, gelesen haben sollten



anstatt dem eignen Accente zu folgen

Τρῶες | δ' αὖθ' ἐ-τέ | ρωθεν ἐ- | πὶ θρω | σμῷ πεδί | οι - ο

Die hier angegebenen Noten sollen kein Singen in Terzenintervallen, sondern bloss die Tonverschiedenheit des Accentes beim Declamiren bedeuten. Anders als in der zweiten Art können die Griechen ihre Verse nicht declamirt und recitirt haben; uns wird dies freilich nicht leicht, aber den Griechen kann es nicht schwer gefallen sein, da sie von Anfang an das *marcato* und die Tonhöhe, oder den rhythmischen Ictus und den Hochton, als etwas dem Wesen nach Verschiedenes von einander zu sondern gewohnt waren. Vocalhöhe und Vocalstärke ist nun einmal nicht dasselbe, nur die deutsche Poesie hat beides nach der Freiheit, mit welcher der ῥυθμοποιὸς über das Rhythmizomenon der Sprache gebietet, zusammenfallen lassen. Es wird uns bei einiger Anstrengung nicht schwer fallen, uns beim Recitiren griechischer Verse von unserer deutschen Gewohnheit frei zu machen und auch in der Poesie dem griechischen Accente sein Recht zu geben. Die Griechen vermochten sogar noch etwas, was in dem obigen Schema unbezeichnet geblieben ist und uns bei der Natur unserer Sprache wohl unmöglich werden wird, nämlich im τόνος περισπώμενος auf ein und demselben Vocale von der Höhe in die Tiefe herabzusinken und dessen erste Hälfte als τόνος ὀξύς, die zweite als βαρὺς zu sprechen.

Die hiermit gegebene Erörterung will selbstverständlich nicht das Festhalten des griechischen Accentes in den griechischen Versen als etwas für uns Nothwendiges hinstellen, sondern nur über das Verhältnis des griechischen Wortaccentes

zum rhythmischen Ictus eine klare Vorstellung geben. Die in der griechischen Poesie bestehende Unabhängigkeit des rhythmischen Ictus vom grammatischen Hochtone ist von A. W. Schlegel absichtlich nachgebildet in dem Verse:



Im dritten und vierten Tacte hat die Ictussilbe den Tiefton, die ictuslose Silbe den Hochton. Uns ist das etwas Lästiges und Beschwerliches, daher sucht dies Schlegel zur rhythmischen Malerei zu benutzen. Den Griechen aber ist es etwas durchaus Gewohntes und Natürliches; ihnen würde unsere Art, ihre Verse mit falschem Accent zu recitiren, ein ebenso falscher Eingriff in die Rechte der Sprache erscheinen, als wenn Jemand in dem vorliegenden Verse Schlegels der ersten Silbe des dritten und vierten Tactes den Hochton, der zweiten Silbe den Tiefton geben wollte. Wir haben dies Beispiel deshalb angeführt, weil sich der Deutsche an ihm die griechische Weise mit leichter Mühe geläufig machen und von hier aus auf das Lesen der griechischen Verse anwenden kann.

Römer.

Die römische Poesie, seit sie mit Livius Andronicus die griechischen Metra an Stelle des einheimischen *versus Saturnius* bei sich einzubürgern angefangen, tritt aus der Reihe der accentuirenden in die der quantitirenden über. Sie weicht indess darin von der griechischen ab, dass sie ungleich häufiger als diese die accentuirte Silbe zur Ictussilbe macht. Mag dies nun gleich der von den älteren römischen Dichtern mit Vorliebe angewandten Alliteration nach ein Rest der früheren Stufe altheimischer accentuirender Poesie sein, oder mag es, wie Andere wollen, lediglich in der Eigenthümlichkeit des lateinischen Accentsystemes beruhen, welches allen trochäisch und spondeisch auslautenden Wörtern auf der vorletzten Silbe den Wortaccent gibt: es ist immerhin Thatsache, dass bestimmte Metra an bestimmten Stellen fast überall den rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente verbinden. So in der Mitte (aber nicht am Ende)

des iambischen Senars und trochäischen Septenars, am Ende (aber nicht in der Mitte) des Hexameters, des phaläceischen Hendecasyllabus, des sapphischen Verses. Wir können dies allgemein so fassen: in der lateinischen Poesie fällt rhythmischer Ictus und Wortaccent zusammen, wo nach einem Trochäus oder Spondeus und meist auch nach einem Dactylus eine Cäsur oder ein Versende eintritt; es findet ein Conflict zwischen beiden statt bei Ausgängen auf den Iambus und Anapäst, z. B. am Ende beider Kola des Pentameters, des iambischen Trimeters, des alcäischen Hendecasyllabus, des asclepiadeischen Verses. Wie die Griechen, so haben ohne Zweifel auch die Römer, wenn sie Verse lasen, den Wortaccent nicht minder scharf berücksichtigt als in der Prosa. Uns Deutschen gelingt es viel leichter, bei lateinischen Versen als bei griechischen dem Wortaccente zu folgen, eben weil er hier häufiger durch den rhythmischen Ictus unterstützt wird. Indem nun an der einen Stelle des Verses rhythmischer Ictus und Wortaccent auseinandergehen, an der anderen wieder zusammentreffen, entsteht ein für uns sehr bemerkbarer, aber keineswegs unschöner Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe, gleichsam zwischen Dissonanz und Consonanz. Es treten z. B. im Elegeion folgende Accente hervor:

Húnc cecínere die̋m Pa̋rcae fatália néntes
stámina non űlli díssoluénda de̋o,
húnc fore Aquita̋nas pőssel qui fúndere géntes
quem tre̋meret főrti mílite víctus a̋tur.
évenére; nővos pűbes Románа triúmphos
vídit, et evi̋nctos bráchia cápta dűces.

Die mit dem rhythmischen Ictus zusammenfallenden Accente sind hier durch ´, die ihm widerstrebenden durch ″ bezeichnet. Aus den hier angeführten Beispielen ergibt sich bereits, dass das Accentverhältniss für alle Verse desselben metrischen Schemas im Lateinischen ein constantes ist (denn einzelne Abweichungen wie *quem tre̋meret főrti* neben *stámina non űlli* haben wenig zu bedeuten). Gerade durch diese constante Wiederkehr wird die Accentuation des Verses fühlbar und sie kann den Römern so

wenig wie uns entgangen sein. So muss auch der römische Komödiendichter von dem eigenthümlichen Accentverhältnis des Senars und Septenars, welches mindestens eben so scharf hervortritt wie jenes im Hexameter und Pentameter, ein Bewusstsein gehabt haben, um so mehr, weil die altheimische Poesie der Römer entschieden sich an die Wortaccente anlehnte. Ich kann nicht glauben, dass gegen das Wissen und den Willen des Plautus in der Mitte seiner Trimeter die Wortaccente mit den rhythmischen Icten übereinstimmen; ich muss annehmen, dass sowohl Plautus wie die Späteren mit Bewusstsein und mit Absicht die Verse so gebildet. Auch die späteren Griechen, wie Babrius und die Anakreonten-Dichter, kommen auf dasselbe Princip hinaus. Die lateinische Poesie iet eine quantitirende, wie ihr Vorbild, die griechische Poesie; aber sie ist für bestimmte Partieen des Metrums zugleich eine accentuirende, was bei den älteren Griechen durchaus nicht der Fall ist, wohl aber in der Uebergangsstufe von der altgriechischen in die byzantinische Zeit.

Quantitirende Poesie mit Reim.

Die Germanen haben stets eine accentuirende Poesie gehabt und haben sie bis auf den heutigen Tag. Auch Romanen und Byzantiner, nachdem sie die quantitirende Poesie ihrer Vorfahren aufgegeben, treten dem accentuirenden Principe bei. Vom Mittelalter an ist die gesamte Poesie der Indogermanen Europas eine accentuirende*), nur die Poesie der Asiaten repräsentirt von jetzt an das quantitirende Princip. Aber es verbindet sich mit dieser mittelalterlichen und modernen quantitirenden Poesie der Reim, der gleichmässig im Orient und Occident sich der gesamten Poesie bemächtigt, so unbekannt er auch im Alterthume war. Am frühesten tritt er bei den Indern auf. Bei ihnen hat sich das Alterthum früher ausgelebt als bei anderen Völkern; dieselben Erscheinungen, welche bei Griechen und Römern die Grenzscheide des Alterthums und Mittelalters bezeich-

*) Auch die Poesie der Slaven, in deren Sprache durch fast durchgängige Verkürzung aller ursprünglichen Längen die prosodischen Unterschiede überhaupt zurücktreten. Von der Poesie der Celten habe ich keine Kunde. Die litauischen *dainos* accentuiren, so viel ich unterscheiden kann.

nen, treten bei Indern wohl um ein halbes Jahrtausend früher ein. Dahin rechne ich vor allem die grosse Sprachrevolution, die aus dem alten Sanskrit in ganz analoger Weise ein Prakrit schuf, wie sie aus dem Lateinischen das Romanische, aus dem Altgriechischen das Neuhellenische entstehen liess. Dahin rechne ich auch das Aufkommen einer neuen Religion bei den Indern, die mit der alten Volksreligion vollständig abbricht. Beide Erscheinungen gehen insofern Hand in Hand, als zunächst die dem Buddhismus angehörige Litteratur sich der prakritischen Volkssprache zuwendet. Dieses Gebiet der Litteratur muss nun wohl, wenigstens innerhalb des Indogermanenthums, für dasjenige erklärt werden, in welchem der Reim am frühesten aufgetreten. Wir sehen ihn von hier aus auch in die dramatische Poesie der Inder Eingang finden, indem das Sanskrit mit dem Prakrit je nach den verschiedenen Rollen vereint ist; die lyrischen Metra sind hier dieselben quantitirenden Verse, deren wir oben gedachten, aber in den einzelnen Strophen sind die quantitirenden Verse durch schliessenden Reim vereint, entweder so, dass zwei auf einander folgende Verse, oder auch so, dass die sämtlichen Verse der Strophe auf einen gemeinsamen Reim ausgehen.

Sodann sind die Iranier des Mittelalters und der Neuzeit die Repräsentanten einer zugleich quantitirenden und reimenden Poesie, von Firdosi, Nisami, Ǧelal-eddin Rumi, Hafiz an bis auf unsere Tage. In der Geschichte der poetischen Form nimmt dieselbe eine besonders wichtige Stelle ein. Von dem Wohllaut der an tönenden Vocalen so reichen und wieder auch durch energische Consonantenfülle ausgestatteten neuiranischen Sprache begünstigt (auch heut zu Tage scheint kurzes i und a hauptsächlich nur in den westlichen Dialecten zum klanglosen e verflüchtigt zu werden), übertrifft die persische Poesie an stolzer Pracht der äusseren Form wohl alle Poesieen des Mittelalters und der neueren Zeit. Die Wahrung der Prosodie ist ausserordentlich genau. Hier ist es nun aber von Interesse, gegenüber der quantitirenden Poesie der Griechen, Römer und Inder, die im Allgemeinen in der Art und Weise, das sprachliche Rhythmizomenon dem Rhythmus zu unterwerfen, genau demselben Princip folgen, einen wesentlich anderen Standpunct anzutreffen. Die griechischen Theoretiker lehren, dass zum Aussprechen eines

Vocales mit folgendem Consonanten eine längere Zeit gehöre als zum Aussprechen eines solchen Vocals, auf den kein Consonant folgt. Dies ist eine völlig richtige Thatsache, deshalb machen 2 folgende Consonanten mit wenig Ausnahmen den kurzen Vocal zur rhythmischen Länge, wie umgekehrt langer Vocal vor unmittelbar folgendem Vocale dem griechischen und lateinischen Dichter vielfach als rhythmische Kürze gilt. Dem persischen Dichter ist ein einfacher die Silbe schliessender Consonant schon hinreichend, um den vorausgehenden kurzen Vocal als Länge zu gebrauchen. Wo der persisehe Dichter im Inlaute der rhythmischen Reihe mit Wörtern zu operiren hat, die auf einen kurzen Vocal und zwei Consonanten auslauten, da nimmt er geradezu, wenn das folgende Wort consonantisch beginnt, einen in der Prosa nicht vorkommenden euphonischen Hülfsvocal an, ein tonloses kurzes e, welches für den Vers den Zeitbetrag einer vollen kurzen Silbe hat. Dasselbe geschieht in gleichem Falle bei Wörtern, welche auf langen Vocal und einfachen Consonanten ausgehen; nur langer Vocal mit folgendem dentalen Nasale macht das euphonische e nicht nothwendig. Ich nehme, da mir augenblicklich nichts anders zur Hand ist, ein Beispiel aus dem von Goethe am Ende der Noten zum westöstlichen Divan im persischen Originale mitgetheilten neueren Gedichte nach iambischem Metrum:

– ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ – | – ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ –

Îrân kunâm-i schêrân, | *kharschîdĕ schâh-i Îrân;*
zân-astĕ schêr o kharschîd | *nakschî dirafsch-i Dârâ.*

Der Löwen Schlucht ist Iran, | und Irans Schah die Sonne;
drum schmücken Leu und Sonne | die Fahne des Darius.

Die Wörter *kharschîd* (= *sol*) und *ast* (= *est*) bedürfen vor folgendem Consonanten eines euphonischen *ĕ*, daher *kharschîdĕ*, *astĕ* (das letztere wird dadurch wieder zweisilbig wie altpersisches und Sanskrit *asti*, griechisches *ἐστί*). Es ist die persische Poesie, wie wir sehen, ein merkwürdiges Beispiel, wie der *ῥυθμοποιός* den Vocalismus der Sprache bereichert. Will uns ein solches Factum aber unerklärlich erscheinen, so bleibt uns nichts anderes übrig als die Annahme, dass jener bis jetzt als euphonischer Zusatz aufgefasste Vocal der Rest des alten vocalischen

Auslautes sei, der in einer früheren Sprachperiode in der That in allen jenen Wörtern, die hier in Frage kommen, gestanden hat und demnach auch etwa zur Zeit des Firdosi noch nicht völlig verschwunden wäre. Dann hätte die Poesie ein werthvolles altes Sprachelement, welches in der Prosa untergegangen, gerettet, was für die Sprachgeschichte nicht minder interessant sein würde als die zuerst gegebene Auffassung für die Geschichte der Rhythmopöie. Die französische Poesie würde in der Wahrung des in der Prosa stummen *e* ein Analogon darbieten.

§ 17.

III. Die accentuirende Poesie.

Alliterirende Poesie der alten Germanen und Italiker.

Als Hauptrepräsentanten der accentuirenden Poesie, die für das sprachliche Rhythmizomenon die natürliche Silbenlänge unbenutzt lässt, dagegen die Wortaccente zum Träger des rhythmischen Ictus wählt, sieht man gewöhnlich die Germanen an. Leider sind über die Messung des altgermanischen Verses trotz sorgfältiger Untersuchung noch nicht alle Zweifel geschwunden, ja es haben sich bisher die Ansichten auch über die allgemeinsten Principien nicht einigen wollen. Was daher in dem Folgenden gesagt wird, muss vielleicht später gegen die Ergebnisse weiterer Forschungen zurückgenommen werden; ich folge der Ansicht, die mir gegenwärtig die richtige zu sein scheint; sie prüfend und polemisch gegen andere Ansichten abzuwägen, dazu ist hier der Ort nicht.

Man bezeichnet die ältere Poesie der germanischen Stämme, nämlich der Normänner oder Skandinavier, der Angelsachsen, der deutschen Niedersachsen und der Hochdeutschen gewöhnlich als alliterirende Poesie. Zwei oder auch drei von den Wörtern zweier benachbarten Reihen beginnen mit einem gemeinsamen Consonanten oder einem Vocale, und zwar sind dies solche Wörter, auf denen der Hauptnachdruck, die stärksten logischen Satzaccente, ruhen. Diese Alliteration bedingt aber ebenso wenig den Rhythmus wie der Reim; denn wie der Reim zwei Reihen oder Perioden durch gemeinsamen Auslaut vereinigt, so vereinigt hier verschiedene Wörter im Inlaut der Reihe

oder des Verses ein gemeinsamer Anlaut. Alliteration ist gleich dem Reime auch in einer unrhythmischen Sprache möglich, d. h. einer solchen, welche auf keine Gleichmässigkeit der sich durch die Sprache ergebenden Zeitabschnitte bedacht ist. Manche Stellen altgermanischer Poesie (im Heliand) machen wohl auch in der That den Eindruck, als ob hier kein Rhythmus vorhanden sei, aber im Allgemeinen steht das Vorhandensein des Rhythmus als Thatsache fest. Zum Rhythmus gehören nun nothwendig Tacte und Reihen, bei melischem Vortrage ausserdem noch Perioden (Verse) und Systeme (Strophen). Die Reihen sind durch die handschriftliche Ueberlieferung bestimmt, zum Theil auch die Strophen. Die letzteren sind am klarsten für die epischen und Spruchdichtungen der alten skandinavischen Poesie und setzen mit Nothwendigkeit voraus, dass hier der Vortrag ein melischer war. Es stehen diese epischen Einzellieder der Edda in ihrer Stellung, die sie im rhythmischen Entwicklungsgange der Poesie einnehmen, trotz der Verschiedenheit der Jahrhunderte, den vorhomerischen *κλέα ἀνδρῶν* parallel. Der altsächsische Heliand und andere grössere altgermanische Epen haben die Beziehung auf den melischen Vortrag und damit die strophische Gliederung aufgegeben. In der Perioden- oder Versbildung nimmt die Poesie der Edda folgenden Standpunct ein: Entweder werden je zwei aufeinander folgende Reihen zu einer dikolischen Periode vereint, und dann ist das äussere Zeichen der periodischen Einheit die den beiden Reihen gemeinsame Alliteration. Oder es treten zwei Reihen mit gemeinsamer Alliteration zu einer Periode oder einem Verse zusammen, während die dritte Reihe ihre eigne Alliteration hat und eine eigne monokolische Periode bildet, etwa den Bildungen des Archilochus vergleichbar, in denen auf einen dactylischen Hexameter (aus 2 Tripodieen) eine epodische dactylische Penthemimeres (eine einzige Tripodie) folgt. Dies sind die beiden vornehmsten altnordischen Metra, das eine *Fornyrdalag*, das andere *Liodahâttr* genannt. Das eine davon, die stete Wiederholung der aus zwei Reihen bestehenden Periode, treffen wir nun auch in den übrigen germanischen Dialecten an; wie es die einfachste, so ist es auch sicherlich die älteste metrische Bildung. Man nennt jetzt eine solche Periode gewöhnlich die Langzeile. Das gemeinsame

äussere Band der in ihr enthaltenen 2 Reihen ist, wie schon gesagt, die Gemeinsamkeit der Alliteration. Ausserdem findet sich das von Iraniern und Indern befolgte Gesetz, dass das Ende der Periode wo möglich mit dem Satzende, und dass die Fuge der beiden inlautenden Reihen mit einem mehr oder weniger hervortretenden Gedankenabschnitte innerhalb des Satzes zusammentrifft, auch bei den alten Germanen, zumal bei den Skandinaviern, wieder. Der altsächsische Heliand zeigt hier eine gewissermassen künstlichere Form, eine eigenthümliche Verschränkung, die man durch folgendes Schema bezeichnen kann:

——— ,	*a* ——— .		*a* ——— .	*a* ——— ,
a ——— ,	*b* ——— .	oder	*b* ——— .	*b* ——— ,
b ——— ,	——— .		*c* ——— .	*c* ——— ,

d. h. die stärkere Interpunction fällt zwischen zwei gleich alliterirende Reihen, die schwächere Interpunction zwischen zwei ungleich alliterirende Reihen, was man, wie es das doppelte Schema angibt, entweder so auffassen kann: die zweite Reihe der Periode alliterirt mit der ersten Reihe der folgenden langzeiligen Periode — oder: der Hauptgedankenabschnitt fällt nicht an das Ende, sondern in die Mitte der Langzeile. Die erstere Auffassung möchte ich vorziehn, denn bei der zweiten Auffassung würde sich die sonderbare Erscheinung ergeben, dass im Heliand der Anfang eines jeden neuen Abschnittes (mögen wir den nun Capitel, oder Buch, oder Gesang nennen) stets in die Mitte einer Langzeile fallen würde.

Aber die elementare Bedingung des Rhythmus ist das Vorhandensein von Tacten. Auch die Reihen der Edda, des Beowulf, des Heliand müssen Tacte enthalten, d. h. die von der rhythmischen Reihe eingenommene Zeit muss in gleiche kleinere Zeitabschnitte zerfallen, deren Ausdruck das Rhythmizomenon der Silben ist. Es ist vorauszusetzen, dass diese Tacte gleiche Zeitdauer haben. Wer da meint, dass man bei einer so einfachen Poesie, wie der altgermanischen, keine Tactgleichheit des Rhythmus voraussetzen dürfe, der macht sich vom Tacte sonderbare Vorstellungen, denn Tactgleichheit ist gerade die allereinfachste und naheliegendste Form, die überhaupt existirt; Un-

gleichheit der aufeinander folgenden Tacte gehört, wie wir schon S. 215 andeuteten, einer sehr entwickelten Kunststufe der Rhythmopöie an. Die Bauern beim Dreschen wahren mit ihren Flegeln die genaueste Tactgleichheit, ein praktischer Beweis, dass das Gefühl für Tactgleichheit als die einfachste Form des Rhythmus ein Jedermann angeborenes ist; bei jeder Abweichung von dem einmal angefangenen Tacte würden sie sich auf die Köpfe schlagen. Und die alten ehrwürdigen Sänger der Edda und ihre Genossen unter den übrigen deutschen Stämmen wären dieses rhythmischen Gefühles baar gewesen?

Die Dichter der Avesta- und Vedalieder stellen die Gliederung der Tacte durch gleiche Silbenzahl der aufeinander folgenden rhythmischen Reihen dar, die eine Silbe ist die Hebung, die andere die Senkung. Vergebens wird man ein solches silbenzählendes Princip des Rhythmus in den Reihen der altgermanischen Verse zu finden sich bemühen, denn die einzelne Reihe der Langzeile zeigt bald 4, bald 5, bald 6, bald 7, bald 8 Silben; ausnahmsweise kommt sogar ein 3silbiger Tact vor. In keiner Weise will sich aber auch der Vers einer quantitirenden Silbenmessung wie bei Griechen, Römern und den nachvedischen Indern fügen. Und doch müssen die Reihen desselben Metrums stets eine gleiche Anzahl von Tacten enthalten. Wenn man nun für die Reihe 4 rhythmische Icten oder Hebungen, wie sie die germanische Philologie nennt, d. h. also 4 Tacte, und für die Doppelreihe oder die Langzeile 8 Hebungen oder 8 Tacte angenommen hat, so wird dies dadurch schon im Voraus sehr wahrscheinlich, weil auch bei den übrigen alten indogermanischen Völkern die aus 2 Tetrapodieen bestehende Periode eine der vulgärsten metrischen Formen ist. Der Tact hat 2 Tactabschnitte, einen schweren und einen leichten; jener ist durch eine Ictussilbe, dieser durch eine ictuslose Silbe dargestellt. Es kann aber auch vorkommen, dass der Tact nur durch eine einzige Silbe, einen einzigen Ton ausgedrückt wird. Diese Silbe vereinigt dann zugleich den Umfang des schweren und leichten Tacttheiles in sich; sie ist eine Ictussilbe, eine Hebung, aber zugleich füllt sie die Zeit der im sprachlichen Rhythmizomenon nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückten Senkung aus. Wir können ein solches Metrum ein synkopirtes nen-

nen. Nehmen wir nun tetrapodische Gliederung an, so müssen wir zugleich sagen, dass die Germanen von dieser Form der Synkope ausserordentlich häufig Gebrauch gemacht haben: die einzelne Silbe drückt bald einen Tactabschnitt, die Hebung oder die Senkung, bald einen ganzen Tact aus. Die Silbe ist entweder eine Länge oder Kürze. Die griechische und indische Poesie bedient sich dieser natürlichen Zeitdauer der Sprache als Handhabe für die rhythmische Zeitdauer. Die germanische Poesie hat dies Mittel unbenutzt gelassen. Dafür aber wendet sie sich, was bei Griechen und Indern nicht der Fall ist, dem in der Sprache gegebenen Wortaccente zu in der Weise, dass eine accentuirte Silbe der Sprache nothwendig nur als rhythmische Ictussilbe fungiren kann. Es kann aber auch eine Silbe, welche nicht den Accent oder den Hochton trägt, als Ictussilbe benutzt werden. Doch ist in dieser Beziehung der altgermanische Dichter wählerisch. Soll er ausser der Tonsilbe noch eine zweite Silbe desselben Wortes als schweren Tacttheil gebrauchen, so wählt er dazu stets eine solche, welche neben der Accentsilbe in dem Worte am meisten hervortritt; die Merkmale einer solchen näher anzugeben, muss an dieser Stelle unterlassen bleiben.

Wie die altgermanische Poesie unter allen Poesieen der Welt mit dem wenigsten Aufwand von Worten am gewaltigsten und nachdrücklichsten zu reden weiss, das Untergeordnete übergeht oder bloss andeutet und nur die bedeutungsvollen und grossen Momente oft in harten Gegensätzen ohne die breite Behaglichkeit einer eingehenden Schilderung an einander reiht, so hat auch der Rhythmus dieser Poesie nichts Schmiegsames und Bewegliches, er hält einen schwerathmigen, ehernen Schritt ein. Durch Silbenschemata können wir ihn nicht bezeichnen, weil die Poesie keine quantitirende ist; wir können ihn nur durch Noten anschaulich machen. Führen wir ihn auch auf die kleinsten Tacte unserer heutigen Musik, unseren $^2/_4$Tact zurück, so erscheint er in folgenden gewichtigen Noten (ich wähle Beispiele ohne auszusuchen, wie sie meinem Gedächtnis gerade einfallen).

Angelsächsisch:

Hvăt! wĕ yeardena | in geardăgŭm ‖
hu dha aethelin-gas | el-len freme-don ‖
oft Scyld Sce-fing | sceathe-na threatum ‖
mone-gun măg-thum | meodsätla ofteah ‖

Altsächsisch:

Mane - ga wâ - ron | the sia î-rô môd ge-spôn ‖
that sia bi-gun-nun | word godes ‖

So sind nun alle altgermanischen Verse, immer derselbe schwere, wenig bewegliche, die kürzeren Noten verschmähende Rhythmus. Wie sehr unterscheidet sich das vom epischen Verse der Griechen, der das Princip der Synkope ganz und gar nicht kennt und überall den $^2/_4$ Tact durch 2 oder 3 Silben ausdrücken muss. Erst in der späteren Lyrik wird von den Griechen die Synkope angewandt, am häufigsten von Aeschylus in seinen trochäischen Strophen. In der That sind es diese Rhythmen des Aeschylus, die den altgermanischen am nächsten kommen, wie auch ihr vielsagender Inhalt sich am meisten mit der altgermanischen Poesie berührt. Sollte man annehmen wollen, dass da, wo wir zwei Tacte geschieden, nur ein einziger Tact angenommen werden müsste, etwa

oft Scyld Scefing sceathena threatum,

so widerstrebt dem die Alliteration. Denn die Silbe *Scyld* würde alsdann leichter Tacttheil oder Senkung sein, was nicht möglich ist, da sie als ein für den Sinn vorzugsweise gewichtiges Wort durch Alliteration hervorgehoben ist.

Dass die germanische Poesie gegen die sprachliche Prosodie gleichgültig ist, ergibt sich aus den vorstehenden Beispielen. Der Tact kann ausgedrückt werden 1) durch eine Kürze, z. B. *wĕ, dă* in *dăgum*, *gŏ-* in *gŏdes;* 2) durch eine Länge: *wâ* in *wâron*, *meod* (die Diphthongen *ea*, *eo*, *ia* sind immer einsilbig zu lesen); 3) durch eine Doppelkürze *mănĕ* in *monegun* und *manega;* 4) durch eine Doppellänge *irô;* 5) durch einen Trochäus *sceathe* in *sceathena;* 6) selten durch einen Iambus und durch dreisilbige Tactformen, wofür die vorliegenden Verse kein Beispiel geben.

Sollen wir ein allgemeines Schema für den altgermanischen Langvers aufstellen, so kann dies nur folgendes sein:

⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) | ⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) ||

d. h. die eingeklammerten Senkungen können an beliebiger Stelle fehlen. Die anakrusische Form ist hierbei übergangen, ebenso die seltene Versform mit doppelter Senkung.

Wer dem Gange der hier gegebenen Erörterung über die Principien der Metrik bei den verschiedenen indogermanischen Völkern gefolgt ist, der wird von selber darauf gekommen sein, dass dieser Vers unserer Altvorderen kein Kind des europäischen Nordens und Westens, sondern in Asien in der alten Heimath des indogermanischen Urstammes geboren ist. Dort hat er seine erste Jugendzeit verlebt und hatte damals dieselbe Gestalt wie der epische Vers der alten Iranier

Iranisch	⏔ ⏔, ⏔ ⏔, ⏔ ⏔, ⏔ ⏔ | ⏔ ⏔, ⏔ ⏔, ⏔ ⏔, ⏔ ⏔ ||
Germanisch	⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔) | ⏔́ (⏔) ⏔́ (⏔), ⏔́ (⏔), ⏔́ (⏔) ||

Nicht bloss die Mythen vom drachentödtenden Sigurd und von dem iranischen Heros, der den Drachen (*azis dahâka*) schlägt, sind dem Ursprunge nach identisch und gehörten einst zum gemeinsamen Sagenschatze des indogermanischen Stammes, als er noch ungetrennt in Asien lebte, auch das Metrum, in denen die später weit getrennten Germanen und Iranier den Drachentödter besingen, ist seinem Ursprunge nach dasselbe und ist in der Urheimat des indogermanischen Volkes entstanden. Bei den Iraniern hat der Vers seine frühere Form bewahrt, im härteren Norden hat er seine jugendliche Beweglichkeit verloren, denn er reiht nicht mehr Hebung und Senkung im leichten continuirlichen Flusse aneinander, sondern bald hier bald dort giebt er den

vermittelnden leichten Tacttheil auf und lässt die schweren Tacttheile in harten Gegensätzen an einander stossen. Dennoch aber haben die Germanen dem Verse mehr Gesetz und Regel gegeben als in der primären, von den Iraniern beibehaltenen Form besteht; die Accentsilbe ist das stätige Element, an welches sich der Rhythmus anschliesst und welche durch Alliteration zur kräftigsten Energie gesteigert wird. Auch die Inder haben die ursprüngliche Freiheit des Rhythmus geregelt, aber in anderer Weise als die Germanen, denn sie führen ihn, ohne dem Accente Rechnung zu tragen, auf das prosodische Silbenmaass der Sprache zurück. Im Uebrigen aber bleibt der Inder bei der alten Urform, die Continuität der Arsen und Thesen hat er nicht aufgehoben, die harte Kraft der unvermittelten starken Tacttheile sagte dem Inder nicht zu, seine ganze Natur ist zu weich und zart dafür.

Auch die ältere römische Poesie hat grosse Freude an der Alliteration. Es ist das freilich kein den ganzen Vers durchdringendes Gesetz, nur von Zeit zu Zeit sehen wir zwei, bisweilen auch drei Wörter, auf denen ein besonderer logischer Nachdruck ruht, meist in unmittelbarer Folge, aber auch bisweilen wenn sie durch Wörter von untergeordneter Bedeutung von einander getrennt sind, mit demselben Anlaute versehen. Eine bloss zufällige Alliteration wird dies Niemand nennen können, dafür kommt sie bei Plautus viel zu häufig vor, wenn auch die übrigen Reste der älteren Poesie bei der grossen Lückenhaftigkeit des Ueberlieferten hier weniger in die Wagschale fallen. Einmal aber durch Plautus darauf aufmerksam gemacht, lernt man auch bei anderen lateinischen Dichtern darauf achten und findet dann auch noch bei Späteren gerade nicht spärliche Alliterationsbeispiele, die man für beabsichtigt zu halten berechtigt ist. Man kann sich nun des Gedankens nicht entschlagen, dass in einer früheren, der plautinischen Zeit vorausgehenden Periode die Alliteration noch wirksamer in der lateinischen Poesie gewesen sein muss; sehen wir sie doch im weiteren Fortschritte der Jahrhunderte, je mehr die Form der Poesie eine völlig griechische wird, immer mehr und mehr ersterben. Da ist es nun von höchstem Interesse zu sehen, dass die Lateiner nicht der einzige italische Stamm sind, der in seiner Poesie die

Alliteration angewandt hat. Durch einen glücklichen Zufall sind uns von einem anderen italischen Volke, das dem lateinischen der Sprache nach etwa in derselben Weise verwandt war wie Niederdeutsche mit Skandinaviern, einige poetische Reste erhalten. Dies sind die Umbrer. Die umfangreichen umbrischen Inschriften auf den iguvinischen Tafeln bieten z. B. folgendes stark alliterirende Gebet dar:

Serfe Martie
Prestota Çerfia | Çerfer Martier
Tursa Çerfia | Çerfer Martier
totam Tarsinatem | trifom Tarsinatem
Tuscom Naharcom | Jabuscom nome
totar Tarsinater | trifor Tarsinater
Tuscer Naharcer | Jabuscer nomner
nerf çihitu | an: çihitu
jovie hostatu | an: hostatu.
tursitu tremitu | sonitu savitu
ninctu nepitu | hondu holtu
preplohatu | previçlatu.

Weniger auffallend treten die Alliterationen in den anderen Gebeten hervor, sind aber auch hier nicht in Abrede zu stellen, z. B. in folgendem:

Di Grabovie | salvom seritu
ocrer Fisier | totar Ijovinar
nome nerf arsmo | viro pecuo castruo
frif salva seritu.
futu fons pacer | pase tua
ocre Fisi | tote Ijovine
erer nomne | erar nomne.

Wir nennen dies Verse, und wohl Jeder wird uns zustimmen, dass in diesen Fluch- und Segens-*carmina* ein Rhythmus vorhanden ist. Man denkt zunächst an den Rhythmus des saturninischen Verses, aber fast keiner dieser umbrischen Sätze will sich dem Maasse des Saturnius unterordnen. Dagegen fügt sich Alles der altgermanischen Langzeile, wenn auch in der Vertheilung der Alliteration eine andere Norm angewendet ist. Es hält schwer, den Gedanken abzuweisen, dass die italischen Völker

ursprünglich nicht bloss die Alliteration, sondern auch die Art, das sprachliche Rhythmizomenon ohne Rücksicht auf die Silbenlänge und Silbenkürze nach der Norm des Wortaccentes zu verwenden, mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

Man wird nicht umhin können, mit dem zuletzt angeführten umbrischen Carmen wegen des gemeinsamen Inhaltes und Tones und wegen bestimmter gemeinsamer formelhafter Wendungen das ehrwürdige lateinische *carmen* in Zusammenhang zu bringen, welches der alte Cato *de re rustica* 141 bei der Sühnung von Hof und Grundstück durch ein Suovetaurilienopfer, mit welchem man es umwandelte, zum Vater Mars zu beten heisst. Wie lange vorher mochten es schon Cato's Vorfahren und gewiss nicht diese allein stets zu derselben Zeit des Jahres bei derselben Gelegenheit gesprochen haben. Wenn irgendwo, so haben wir in diesem schönen Denkmale altrömischer Bauernpoesie ein *carmen* in national-italischer Form vor uns, und, was besonders wichtig ist, ein zusammenhängendes Ganze von nicht allzugeringem Umfange. Die Abtheilung der Verse und Reihen ergibt sich durch den Inhalt von selbst:

Mars pater te precor	Vater Mars ich flehe,
quaesoque uti sies | volens propitius	ich bitte dich du wollest | willig und gnädig sein,
mihi, domo | familiaeque nostrae.	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
quoius rei ergo	Um deswillen lass ich
agrum terram | fundumque meum	um Länder und um Felder, | um liegende Habe
suovetaurilibus | circumagi iussi,	dreifaches Opfer | den Umzug halten,
uti tu morbos | visos invisosque	auf dass du Seuchthum, | offnes und geheimes,
viduertatem | vastitudinemque	dass du Verwaisung, | dass du Verwüstung,
calamitates | intemperiasque	Unheil und Wetter, | Schaden und Sturm
proibessis, defendas | averuncesque;	abwendest, abwehrst, | ferne von uns haltest;

ut fruges frumenta, | vineta virgultaque	dass du des Feldes Frucht, | Weinstock und Weiden
grandire dueneque | evenire siris,	wachsen und kräftig | uns gedeihen lassest,
pastores pecuaque | salva servassis	dass Hirten und Heerden | wohl du bewahrest,
duisque duonam salutem | valetudinemque	dass Glück du gewährest | und kräftiges Wohlsein
mihi, domo | familiaeque nostrae:	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
harumce rerum ergo	Um deswillen ruf ich,
fundi, terrae, | agrique mei	da Felder und Länder | und liegende Habe
lustrandi lustrique | faciendi ergo,	zu sühnen ein Sühnungs-|Opfer ich bringe,
sic uti dixi:	also wie mein Spruch war:
[Mars pater] macte | hisce lactentibus	lass Vater Mars dir | gefallen dies feiste
suovetaurilibus | immolandis esto.	dreifache Opfer, | das ich jetzt schlachte.

Es scheint Alles in alter Weise überliefert zu sein bis auf den Schluss, der in den Handschriften ein dopelter ist: *sic uti dixi, macte hisce suovetaurilibus lactentibus immolandis esto*, *macte hisce suovetaurilibus lactentibus esto.* Derartige Wiederholung ist in einem römischen *carmen* ganz angemessen und mag auch hier stattgefunden haben, aber sicherlich ist die Wiederholung mit sorgfältiger Wahrung derselben Worte geschehen, nicht wie in der Ueberlieferung unseres Carmens das zweite Mal mit Auslassung von *immolandis* und mit sonstiger Abweichung der Worte. Das in den Handschriften nicht enthaltene zweite *Mars pater* wird eben so wenig am Ende wie am Anfange gefehlt haben. Doch kommt es auf die letzten Verse nicht an, schon das Vorausgehende genügt, um einen Einblick in diese altrömische Form der Poesie zu gewinnen.

Zunächst die Alliteration: *viduertatem vastitudinemque, fruges frumenta*, *vineta virgultaque*, *pastores pecuaque*, *salva servassis*, *duisque duonam, lustrandi lustrique*, *visos in-visosque* u. a. Sie

würde noch kein Beweis sein, dass der Rhythmus dieses alten Liedes derselbe wie in der alliterirenden Poesie der Germanen sei. Aber es ist eine nun einmal nicht in Abrede zu stellende Thatsache, dass sich dies Alles ohne Weiteres dem altgermanischen Rhythmus fügt, so wie man in der oben S. 244 angegebenen Weise an der lediglich accentuirenden Vermessung festhält, während alle anderen Versuche, die Verse auf eine metrische Form zurückzuführen, auch bei grosser Freiheit, die man sich in der Gestaltung des Textes erlauben mag, misslingen:

Mars pater te precor | quaesoqu' u-ti sies | vo-lens pro - pi-ti - us |

mi-hi do - mo | fami-li - aeque nostrae |

quoius re-i er-go | a-grum ter-ram | fundumque me-um |

Dass hier einige Mal neben den aus 2 Kola bestehenden Perioden auch isolirte Kola vorkommen (*quoius rei ergo*, *harumce rerum ergo* u. s. w.) oder, wenn man will, trikolische Perioden neben den dikolischen, ist eine Erscheinung, die in dem entsprechenden Metrum des Avesta, des Veda und der Edda häufig genug ist; wir hatten keine Gelegenheit, früher darauf aufmerksam zu machen. Auch die S. 247 herbeigezogenen umbrischen Carmina geben 2 Beispiele davon.

Kaum wird man nach den vorliegenden Thatsachen der Annahme entgehen können, dass es eine uns in den Resten der umbrischen Formeln und in dem Catonischen *carmen* erhaltene alliterirende Form altitalischer Poesie gab, die genau mit der germanischen übereinstimmt. Die Zahl der ihr folgenden Verse ist nicht viel geringer als die Zahl der auf uns gekommenen unversehrten Saturnier. Schwer wird es nun freilich, dieser lediglich accentuirenden Poesie neben der quantitirenden Poesie der Saturnier eine Stellung anzuweisen. Wollen sich nicht beide unseres Bedünkens gegenseitig ausschliessen? Denn wie mag es erklärlich scheinen, dass dasselbe Volk zwei verschiedenen me-

trischen Principien folgt, dem quantitirenden und accentuirenden? Oder ist das eine von beiden Principien früher? Dann muss natürlich der accentuirende Vers der Umbrer und der catonischen Formel die historische Voraussetzung des Saturnius sein. Eine nahe Beziehung zwischen beiden Versen liegt auf der Hand, sie sind im Rhythmus so ähnlich wie möglich und man braucht nur Kola zu nehmen wie *familiaeque nostrae*, *visos invisosque*, *vastitudinemque*, *evenire siris*, *salva servassis*, *immolandis esto*, so sind dies geradezu Saturnierschlüsse, weil hier die Accentsilbe zugleich eine Länge ist. Weniger treten solche Uebereinstimmungen im ersten Kolon der beiderseitigen Verse hervor: *proibessis defendas*, *duisque duonam salutem*, *lustrandi lustrique;* an einer Anakrusis namentlich fehlt es in den meisten Fällen.

Statt unser catonisches Carmen für corrumpirte Saturnier zu halten, müssen wir in ihm und in den umbrischen Formeln die primäre accentuirende Versform erkennen, aus welcher der prosodirende Saturnius eine weitere Entwicklung ist. Welcher Art diese Entwicklung ist, wird leicht zu sagen sein, wenn die rhythmische Bedeutung des Saturnius richtig aufgefasst ist. Wir müssen hierbei die vom Saturnius handelnden Berichte der Alten zu Grunde legen — sie sind enthalten in den im 2. Capitel unserer Einleitung besprochenen Darstellungen der Metrik, welche auf Cäsius Bassus und in letzter Instanz auf Varro zurückgehen, und was wir dort über jenen altlateinischen Vers erfahren, dürfen wir schliesslich auf Varro als die letzte Quelle zurückführen. Ausser einer vereinzelten Angabe, wonach der Saturnius ein überschüssiger *trimeter iambicus* sei (Diomed. 495), wird dort der Vers in der Weise aufgefasst, dass er ein zweitheiliges, aus einem katalektischen *dimeter iambicus* und einem trochäischen *ithyphallicus* bestehendes Metrum sei — natürlich ein *dimeter iambicus* und ein *ithyphallicus* nicht nach griechischer Weise im Inlaute mit lauter kurzsilbigen leichten Tacttheilen gebildet, sondern mit willkürlicher Zulassung der Länge und der Doppelkürze für jeden leichten Tacttheil, so dass also das Schema folgendes ist:

⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ – | –́ ⏖ –́ ⏖ –́ –

Diesem Schema folgen die von den Metrikern als Musterbeispiele

aufgeführten Saturnier, welche aus den capitolinischen Sieges-inschriften und aus Nävius entlehnt sind:

summas opes qui regum | regias refregit.
dvello magno dirimendo | regibus subigendis.
fundit fugat prosternit | maximas legiones
magnum numerum triumphat | hostibus devictis.
cum victor Lemno classem | Doricam appulisset.
ferunt pulcras creterras | aureas lepistas.
novem Iovis concordes | filiae sorores.
malum dabunt Metelli | Naevio poetae.

Ueber die rhythmischen Verhältnisse geben die Berichterstatter keinen weiteren Aufschluss. Die Neueren scheinen in Beziehung auf den Rhythmus darin übereinzukommen, dass sie einem jeden Kolon des Saturnius 3 Ictussilben zuertheilen, wie dies vorläufig auch in dem S. 251 hingestellten metrischen Schema geschehen ist. Der ganze Vers würde hiernach also 6 Tacte enthalten. Aber wir wissen jetzt aus der rhythmischen Tradition der Alten, dass der katalektische *dimeter iambicus* nicht 3, sondern 4 Ictussilben enthält, dass in ihm nicht der schliessende schwere Tacttheil, sondern vielmehr der letzte inlautende leichte Tacttheil unterdrückt, dass die letzte Silbe nicht ein leichter, sondern ein schwerer Tacttheil und dass die vorletzte Silbe eine gedehnte ist:

⏒ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗

Einen anderen Rhythmus kann nun auch der katalektische *dimeter iambicus* in der ersten Hälfte des Saturnius nicht gehabt haben:

summás opés qui régúm;

und in analoger Weise muss auch der Schluss im 2ten Kolon des Saturnius gemessen worden sein;

régiás refrégit.

Der Rhythmus des ganzen Verses kommt am nächsten mit derjenigen syncopirten Form des katalektischen *tetrameter iambicus* überein, welche bei den Alten *Εὐριπίδειον* heisst und welche auch in der That von den alten Metrikern mit dem Saturnius zusammengestellt wird; vgl. Atil. 323

⏒ ⏗ ⏑ ⏗ ⏒ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗

Von diesem Metrum unterscheidet sich der Saturnius nur da-

durch, dass der letzte leichte Tacttheil des ersten Kolons unterdrückt ist:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⊥

Der Saturnius ist also ein anakrusisch anlautendes *metrum dicolon* mit je 4 Ictussilben in jedem Kolon, von denen eine jede (ausser im Auslaute) durch eine Länge, bisweilen auch durch eine Doppelkürze als Auflösung der Länge dargestellt wird. Die Quantität der ictuslosen Senkungen ist gleichgültig (Kürze, Länge, Doppelkürze); vor der letzten Ictussilbe eines jeden Kolons und vor der ersten Ictussilbe des zweiten Kolons ist die Senkung unterdrückt.

Dies ist wenigstens diejenige Form des Saturnius, die wir den von den alten Metrikern überlieferten Musterversen zufolge als die Primär- oder Vulgärform anzusehen haben. Zu ihr gesellen sich aber noch andere Formen hinzu, nämlich verkürzte und verlängerte, wie Atilius l. l. überliefert: *nostri autem antiqui, ut vere dicam quod apparet, usi sunt eo non observata lege nec uno genere custodito inter se versus, sed praeterquam quod durissimos fecerunt etiam alios breviores, alios longiores inseruerunt, ut vix invenerim apud Naevium quos pro exemplo ponerem.* Die verkürzte Form des Saturnius besteht darin, dass auch nach der ersten oder zweiten Hebung eines jeden Kolons die Senkung unterdrückt werden kann, wie in folgenden Versen des Nävius:

patrém suúm suprémúm | óptumum áppéllát.
censént eó ventúrúm | óbviám Poénúm.
per divas édicit | praédicit cástús.

Umgekehrt kann die in der Vulgärform unterdrückte Senkung vor der letzten Hebung des Kolons beibehalten werden, und so entsteht eine verlängerte Form. Atilius führt folgende Verse an, durch welche er, wie es scheint, das Schema des verlängerten Saturnius klar machen will:

turdís edácibús dolós | cómparés amicós.
consúltó prodúcit eúm | quó sit impudéntiór.

Völlig sichere Beispiele solcher Verlängerungen scheinen die uns überkommenen Saturnier nicht darzubieten. Ob die anlautende Anakrusis des Verses fehlen, ob auch das zweite Kolon anakrusisch beginnen konnte, kann hier nicht erörtert werden: es mag

sich mit diesen Einzelnheiten verhalten wie es wolle, der Auffassung des Saturnius als eines Metrums von 8, nicht von 6 Ictussilben oder Tacten geschieht dadurch kein Eintrag.'

Bei dieser Auffassung aber liegt der Zusammenhang des prosodirenden Saturnius mit dem nicht prosodirenden altitalischen Metrum, welches wir oben im Carmen des Cato und bei den Umbrern nachgewiesen haben, deutlich zu Tage. Beide sind *metra dicola*, beide enthalten je 8 Ictussilben oder 8 Tacte, von denen auf jedes Kolon 4 kommen, in beiden sind die Senkungen prosodisch gleichgültig und können auch — am häufigsten in den beiden letzten Tacten eines jeden Kolons — gänzlich unterdrückt werden. Der Unterschied zwischen beiden besteht, abgesehen davon, dass der Saturnius die Senkungen seltener unterdrückt und regelmässig sein erstes Kolon mit einer Senkung anhebt, in der Behandlung der Hebungen. Denn im altitalischen Metrum sind ebenso wie die Senkungen auch die Hebungen in Beziehung auf Prosodie völlig unbestimmt und schliessen sich nur darin an die in der Sprache vorkommenden Eigenthümlichkeiten an, dass eine sprachliche Accentsilbe nicht anders als rhythmische Ictussilbe fungiren darf. Im Saturnischen Metrum dagegen hat die Hebung eine prosodische Bestimmtheit gewonnen, indem sie wenigstens im Inlaute eines jeden Kolons durch eine Länge (oder Doppelkürze) dargestellt wird; ein Zusammenfall des rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente findet hierbei bloss am Ende eines jeden Kolons statt, für den Anfang des Kolons gehen rhythmischer Ictus und Wortaccent gewöhnlich auseinander. Von beiden Metren ist das nichtquantitirende, welches sich nicht nur bei den Umbrern wiederfindet, sondern auch mit der alliterirenden Langzeile der alten Germanen genau übereinkommt, das ältere; der Saturnius ist als eine der Prosodie wenigstens in Beziehung auf die Hebungen Rechnung tragende Weiterbildung jenes älteren Metrums aufzufassen. Dieser Fortschritt, den die Latiner von einem nichtquantitirenden zu einem wenigstens theilweise quantitirenden Metrum gemacht haben, ist principiell genau derselbe, wie derjenige, welchen wir oben S. 225 ff. bei den Veda-Indern im Gegensatze zu den Iraniern beobachtet haben. Das Metrum nämlich, welches dem indischen *Çlôka* zu Grunde liegt, ist in

seiner ältesten und ursprünglichsten Form ein lediglich silbenzählendes, ohne jegliche prosodische Bestimmtheit, und diese primäre Form ist bei den Iraniern in der Avesta-Poesie festgehalten. In der Veda-Poesie der Inder aber ist ein Fortschritt von der lediglich silbenzählenden zur quantitirenden Poesie gemacht, indem wenigstens der Schluss jenes Metrums prosodisch bestimmt wird. Ebenso wie dieser Vedenvers ist auch der Saturnius ein Uebergang von der nichtquantitirenden zur quantitirenden Poesie, und zwar so, dass die quantitirende Stufe noch nicht vollständig erreicht ist, sondern bei den Latinern bloss die Hebungen, aber noch nicht die Senkungen, bei den Veda-Indern bloss den Auslaut, aber noch nicht den An- und Inlaut des Verses ergriffen hat. In der auf die Vedazeit folgenden Periode der indischen Metrik ist der quantitirende Standpunct völlig durchgedrungen. Dasselbe ist auch in der späteren Poesie Latiums geschehen, freilich nicht in Folge eigener nationaler Entwicklung, sondern durch unmittelbare Herübernahme der griechischen Versformen auf römischen Boden, und selbst diese gräcisirende Metrik der Römer kann sich längere Zeit hindurch in den Jamben und Trochäen von der für die Senkungen des Saturnius bestehenden prosodischen Willkür nicht völlig freimachen. Denn die Abweichungen von ihren griechischen Mustern, welche sich die älteren römischen Dichter in Beziehung auf die leichten Tacttheile der Jamben und Trochäen gestatten, sind weiter nichts, als ein Fortwirken der altnationalen Weise des Versificirens, ebenso wie auch die Vorliebe dieser Periode für Alliteration und für Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus als ein noch nicht erloschener Rest der primären Metrik der Italiker anzusehen ist.

So lassen sich denn drei Stufen der latinischen Metrik unterscheiden:

1) Die lediglich accentuirende und zugleich alliterirende Metrik, welche die Latiner nicht nur mit den übrigen Indogermanen Italiens — nachweislich wenigstens mit den Umbrern —, sondern auch mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

2) Die Periode des wenigstens in Beziehung auf die schweren Tacttheile quantitirenden Saturnius.

3) Die griechische Periode, in deren Anfange die Eigen-

thümlichkeit der vorausgehenden Periode in der soeben angedeuteten Weise noch nachwirkt.

Es ist natürlich, dass die frühere Stufe der Metrik mit dem Auftreten der späteren Stufe noch nicht ganz und gar verschwunden ist, sondern sich für bestimmte Kreise der Dichtung noch eine Zeit lang forterhält. Zur Zeit Catos ist die griechische Norm der Metrik bereits in alle höheren Schichten der Poesie eingedrungen, aber es wird daneben auch der Saturnische Vers noch vielfach gebraucht, und bei einem rusticalen Weihfeste lehrt Cato sogar ein Carmen beten, welches seiner metrischen Beschaffenheit nach der dem Saturnius vorausgehenden Periode angehört.

Ich habe diese Gedanken nicht unterdrücken wollen, auch in der Voraussetzung, dass sie vielleicht hier oder dort zu rectificiren sind. Denn die vorliegenden Thatsachen verlangen nun einmal, dass sie berücksichtigt und erklärt werden, und ich bin darauf geführt, für das Verständnis dieser Thatsachen den ganzen grossen Zusammenhang in der Entwicklungsgeschichte der poetischen Formen bei den indogermanischen Völkern nicht zurückzuweisen.

Reimende Poesie der Germanen.

Die germanischen Dialecte geben sämtlich, der eine früher, der andere später, die alte Alliteration auf und lassen an Stelle derselben den Schlussreim der Kola, oder der Perioden treten. Wir Hochdeutschen sind die ersten, welche diese Revolution vorgenommen, Otfrids Evangelienharmonie, nicht viel später als der alliterirende plattdeutsche Heliand geschrieben, ist in Europa das früheste Beispiel eines grossen reimenden Gedichtes. Alle übrigen germanischen Stämme sind den Hochdeutschen nachgefolgt, zuletzt auch die störrigen, conservativen Normänner, die, ehe sie völlig auf diese Stufe treten mögen, in einer silbenzählenden Poesie mit Anreimen und Binnenreimen noch einen Schatten der alten überwundenen Alliteration vor der unaufhaltsam vordringenden Form der Endreime zu retten suchen. Unsere hochdeutsche Evangelienharmonie ist daher für die Geschichte der poetischen Formen ein Document von der höchsten Bedeutung.

Die alte Alliteration der Germanen vereinte zwei Kola durch gemeinsamen Anlaut der nachdrücklichsten Accentsilben zu einer periodischen Einheit. Dasselbe bewirkt bei Otfrid der gemeinsame klingende Auslaut der beiden zur periodischen Langzeile gebundenen Reihen, nach dem Schema:

——— *a*, ——— *a*.

——— *b*, ——— *b*.

——— *c*, ——— *c*.

Wo möglich findet am Ende der Periode mit der Wiederholung des Reimes im zweiten Kolon ein Satzende statt; der erste Reim am Ende des ersten Kolons liebt es, mit einem logischen Abschnitte des Satzes zusammenzufallen. Strophisches Princip lässt sich darin erkennen, dass gleich dem indischen *Çlôka* zwei Perioden gewöhnlich durch Gedankeneinheit sich näher zu einem logischen Ganzen vereinen. Was nun die Tacte, die Hebungen und Senkungen anbetrifft, so ist auch hier die rhythmische Form der alliterirenden Stufe beibehalten. Silbenlänge und Silbenkürze ist für die Ictussilbe gleichgültig*), der Ictus schliesst sich vielmehr an den Wortaccent an, dergestalt dass jeder Hochton des Wortes nothwendig als Ictussilbe auftritt. Jedes Kolon enthält noch immer 4 Ictus oder 4 Tacte, die ganze Langzeile mithin 8 Tacte. In allem diesem schliesst sich der Otfridsche Vers genau an den alliterirenden an. Nur in Einem Puncte findet ein merklicher Unterschied statt: die Häufigkeit, mit welcher im alliterirenden Verse die Continuität der schweren und leichten Tacttheile unterbrochen wird, wir können sagen die Häufigkeit der Synkope, ist keine beliebte Form mehr. Es kommt diese Art der Bildung freilich noch häufig genug vor, aber der Dichter hat sichtlich das Bestreben, dem Verse durch seltenere Anwendung der Synkope einen leichteren Fluss zu geben. Die Schwere des altgermanischen Rhythmus und seine Vorliebe für harte Gegensätze der starken Tacttheile hat nachgelassen, wie auch die alte gewaltige, unbändige Grösse des poetischen Inhalts mit dem ganzen Sinne des Volkes sich zu grösserem Frieden

*) Dass bei den reimenden mittelalterlichen Deutschen die offene Kürze oft unfähig geworden ist, einen in- und anlautenden ganzen Tact auszudrücken, können wir hier unberücksichtigt lassen.

gemildert hat. Die Germanen sind aus der Periode der welterschütternden Bewegungen zu einem ruhigeren Leben zurückgekehrt. So steht denn nun der Otfridsche Vers in der Continuität der Tacttheile dem altindogermanischen Langverse, wie er sich in dem frühesten gemeinsamen Wohnsitze in Asien gebildet, wieder näher, er ist vielfach wieder ein silbenzählender geworden wie im Veda und Avesta (acht- und siebensilbige Kola), denn den Senkungen zwischen den Hebungen beginnt man ihr altes Recht wieder einzuräumen. Wir können sagen, dass die ganze geschichtliche Entwicklung in den weiteren Perioden der germanischen Poesie auf die im Otfrid angebahnte Continuität der Hebungen und Senkungen hinausgeht. Mit der grösseren Häufigkeit der Senkungen hängt bei Otfrid die Häufigkeit der Anakrusis zusammen; es hatte sich aber noch nicht, wie in der späteren deutschen Poesie, eine mit der Hebung und eine mit der Anakrusis beginnende Form als ein verschiedenes Metrum gesondert, denn ohne Unterschied wechseln noch thetische und anakrusische Formen mit einander ab. Sehr selten waren in der alliterirenden Poesie doppelte Senkungen; scheinbar sind dieselben bei Otfrid ziemlich zahlreich vertreten, aber in den meisten Fällen besteht dieselbe bloss für das Auge, denn gesprochen wurde hier nach mittelalterlicher Weise nur Eine Silbe.

Auf die Periode des althochdeutsch redenden Otfrid folgt die Zeit der mittelhochdeutschen Poesie. Die Aversion gegen die Synkope nimmt zu, doch bleibt noch immer ein Gebiet der Poesie, wo das Princip der Otfridschen Metrik sich treu erhalten hat. Dies ist das mittelhochdeutsche Volksepos, welches sich, wenn auch die althochdeutsche Sprache durch stumpfe Abschleifung der früher klingenden Endungen, durch Umsichgreifen des den alten scharfen Gegensatz der Vocale trübenden Umlautes und andere bedeutungsvolle Erscheinungen zur mittelhochdeutschen Sprache geworden ist, dennoch nicht minder in der metrischen Form, wie in Ton und Inhalt der Poesie sich an die altdeutschen Dichtungen anschliesst. Ihr Metrum ist der Nibelungenvers, der sich hauptsächlich nur in 2 Stücken von dem Otfridschen unterscheidet: 1) die vier ersten Verse der vierzeiligen Strophe sind, wenn wir uns des griechischen Ausdrucks bedienen wollen, brachykatalektisch geworden, d. i. in der

Schlussreihe dieser 3 Verse sind von den 4 Tacten nur die drei ersten durch das Rhythmizomenon der Sprache ausgedrückt, der vierte Tact ist durch eine Pause zu ergänzen. Die alte Tetrapodie ist dem sprachlichen Ausdrucke nach zu einer Tripodie verkürzt. Nur der Schlussvers der ganzen tetrastichischen Strophe ist ein ὁλόκληρος, denn hier ist auch der letzte Tact durch das sprachliche Rhythmizomenon vertreten. 2) Der Reim vereinigt nicht mehr wie Otfrid die beiden Kola desselben Verses, sondern zwei auf einander folgende Verse werden durch gemeinsamen Endreim verbunden. Was den Tactbau anbetrifft, so ist einerseits eine doppelte Silbe als Senkung und andererseits Ausfall der Senkung (Synkope) ebenso häufig wie bei Otfrid; drei Hebungen unmittelbar hinter einander sind gar keine seltene Erscheinung.

Eß troúmde Kriemhilté | in túgenden dér si pflác,
wie si einen válken wildén | zúege mánegen tác.

Im höfischen Epos des deutschen Mittelalters ist continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen zum Gesetz erhoben, nur zwischen letzter und vorletzter Hebung der Reihe darf die Senkung fehlen (Katalexis), das Metrum wird fast streng silbenzählend (8 oder 7 Silben in der Reihe). Ist insofern die Form des höfischen Epos als ein Fortschritt zu betrachten, so hält es doch darin treuer als das Nibelungenlied an Otfrids Weise fest, dass es je zwei unmittelbar auf einander folgende Reihen mit einem gemeinsamen Reime versieht. Darin aber zeigt diese Art der Epen wieder ihre spätere Natur, dass die Vereinigung von je 2 Reihen zu einer Periode oder Langzeile und nicht minder auch die strophische Composition aufgegeben ist, zwei Eigenthümlichkeiten, deren jede dem ursprünglichen melischen Vortrage der Poesie entstammt. Es fehlt hier nämlich die Vereinigung der zwei reimenden Kola durch Einheit des Sinnes und Satzes, das wesentliche Moment der Verseinheit in aller alten Poesie mit Ausnahme der griechischen, in der die Vermeidung des Hiatus und der συλλαβὴ ἀδιάφορος das Zeichen der periodischen Continuität ist. Aus diesem Grunde wird im höfischen Epos eine jede Reihe als selbstständige Zeile geschrieben, — wir können sagen, die frühere Pe-

riode oder Langzeile ist in Reihen (Kurzzeilen) aufgelöst. Dies bleibt nun fortan die Weise der deutschen Poesie, sie hat bloss Tacte, Reihen und etwa auch Strophen, aber keine Perioden im alten Sinne mehr.

Ist das mittelhochdeutsche Ritterepos gleich dem Epos der Griechen nur auf Eine metrische Form beschränkt, so versucht sich die Lyrik des deutschen Mittelalters oder der Minnesang gleich der griechischen Lyrik in immer wechselnder Strophenbildung, mit Reihen von bald längerer, bald kürzerer Ausdehnung und vielverschränktem Reim, aber immer mit genauer strophischen Responsion. Die Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenons ist dieselbe wie im höfischen Epos, Gleichgültigkeit gegen die sprachliche Länge und Kürze, continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen, Uebereinstimmung zwischen rhythmischem Ictus und Wortaccente, welcher zum nothwendigen Gesetze gegen den Schluss der Reihe wird, während sich der Anfang leichter eine Abweichung verstattet und auch eine unaccentuirte Silbe zur Hebung machen kann. Einmischung zweisilbiger Senkungen unter die einsilbigen, eine ganz normale Freiheit für das Metrum des Nibelungenverses, ist so gut wie aufgegeben. Um so interessanter sind einige Gedichte, in welchen eine stete Verbindung der inlautenden Hebung mit zwei darauf folgenden Senkungen (etwa den antiken Dactylen zu vergleichen) gewahrt ist.

Die Verwandelung der mittelhochdeutschen in die neuhochdeutsche Sprache in der letzten Periode des Mittelalters hat das Princip der Metrik unangetastet gelassen, der neuhochdeutsche Vers bleibt ein accentuirender wie der mittelhochdeutsche des höfischen Epos und des Minneliedes; die im Nibelungenverse häufig vorkommenden Doppelsenkungen neben den einfachen sind im Allgemeinen von unseren deutschen Dichtern vermieden worden, doch scheinen sie aus dem Volksliede niemals verschwunden zu sein und sind in neuester Zeit erst durch Heine wieder zu Ehren gebracht, wenn gleich sie hin und wieder sich schon bei früheren Dichtern zeigen. Eine durchgängige Festhaltung der doppelten Senkung hinter jeder inlautenden Hebung ist eine Form, deren sich der deutsche Dichter sehr selten bedient; das normale Maass ist continuirlicher Wechsel zwischen Hebung und

Senkung, entweder mit versanlautender Senkung, oder mit anlautender Hebung. Nicht mit Recht bezeichnet man die hierdurch entstehenden Hauptformen der deutschen Poesie als Trochäen und Iamben, man könnte sie eben so gut auch thetische und anakrusische Spondeen oder dergl. nennen, denn Trochäen und Iamben sind jene Tacte unserer Verse ganz und gar nicht, wenigstens nicht im Sinne der dreizeitigen Trochäen und Iamben der Griechen; es sind vielmehr gerade Tacte, in denen schwerer und leichter Tacttheil, gleichviel wie etwa ein später herzukommender Componist den Rhythmus behandelt, der λέξις nach einander im Zeitumfange völlig gleich stehen. Ungerade oder dreizeitige Tacte im Sinne der Alten sind nicht unsere sogenannten Trochäen und Iamben, sondern vielmehr unsere sogenannten Dactylen und Anapäste oder, um uns eines richtigeren Namens zu bedienen, unsere aus dreisilbigen Tacten (mit doppelter Senkung) bestehenden Metra; denn jede der drei Silben in diesen Metren wird von uns gleich lang gesprochen, nicht aber so, dass wir der Hebung den gleichen Zeitumfang wie zusammen den beiden Senkungen geben. Sind in der (bei Heine beliebten) Manier der Tactmischung zweisilbige mit dreisilbigen Tacten verbunden, so führen wir beim Recitiren die dreisilbigen auf das Zeitmaass der zweisilbigen zurück, wir machen sie zu geraden Tacten (in einer der Triole sich annähernden rhythmischen Form). Eine genaue Parallele mit der griechischen Metrik zu ziehen, hindert die ganz verschiedene Stellung der musischen Künste bei uns und den Alten, denn die Verse unserer Dichter sind zunächst für die Lectüre oder auch wohl für die Declamation geschrieben, die Musik ist eine völlig selbstständige Kunst geworden und es hängt ganz von dem Ermessen des Componisten ab, in wie weit er die Tacteintheilung der poetischen λέξις beibehalten will. Eine andere wesentliche Verschiedenheit ist die, dass die rhythmische Silbendauer in der λέξις unserer Verse von der sprachlichen Prosodie principiell ganz unabhängig ist. Wer die Hebungen unseres deutschen Verses Längen nennt, der hat noch immer nicht zwischen den nicht scharf genug zu sondernden Begriffen des Accentes und der Prosodie zu sondern gelernt. Unsere deutsche Sprache hat Längen und Kürzen und hat zugleich accentuirte und accentlose

Silben, so gut wie die griechische, aber seit Otfrid und dem Dichter des Heliand und wohl schon viele Jahrhunderte früher bis auf diesen Tag hat unsere Poesie im Gegensatze zur griechischen das quantitirende Element unserer Sprache für den Rhythmus der Poesie unbenutzt gelassen und sich dagegen an das accentuirende Element der Sprache in der Weise angeschlossen, dass jede accentuirte Silbe als Ictussilbe fungirt. Das Gesetz unserer Poesie ist dies, dass die Ictussilbe wo möglich eine accentuirte Silbe sei, doch ist unser rhythmisches Gefühl auch schon befriedigt, wenn dies nur gewöhnlich der Fall ist; gern gestatten wir dann, eben so wie der alte Germane und der Mittelhochdeutsche, dass unter normal betonten Wörtern auch ein unbetontes Formwort oder eine tonlose Silbe den rhythmischen Ictus erhält. Aber was die Silbenquantität betrifft, so ist es für unsere Poesie völlig gleichgültig, ob die den Ictus tragende, d. h. die als schwerer Tacttheil stehende Silbe eine Länge oder eine Kürze sei. Die eigenthümliche Veränderung des deutschen Lautsystems, welche den Uebergang des Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen charakterisirt, hat es freilich mit sich gebracht, dass die Ictussilben unseres neuhochdeutschen Verses viel häufiger Längen sind, als die Ictussilben im Alt- und Mittelhochdeutschen. Unter dem Einflusse des grammatischen Wortaccentes (wir müssen diesen in der S. 230 ff. angegebenen Weise vom rhythmischen Ictus auseinander halten) ist nämlich fast jede offene Silbe unserer neuhochdeutschen Sprache eine Länge geworden, die früher als Kürze gesprochen wurde. Wir sprechen „lēgen, sāgen, Vāter, viel“ mit Vocallänge statt des alten kurzvocaligen „lĕgen, săgen, Văter, vĭl“ u. s. w., und hauptsächlich durch diese Revolution im Vocalbestande unserer Sprache ist es gekommen, dass, wenn solche Silben im Verse gebraucht sind, sich die Ictussilbe als Länge darstellt. Aber auch in solchen Wörtern, in welchen sich die ursprüngliche Kurzvocaligkeit gehalten hat, wie lăchen, Săche, ĕßen u. s. w., dient unserer Poesie die kurze Accentsilbe ebenso gut als rhythmischer Ictus wie in jenen die lange Ictussilbe. Oder ist etwa „lachen“ eine Länge? Ist es nicht ganz dieselbe Prosodie wie in λάχος, τάχος? Es ist schwerlich richtig, dass ch und ß eine Doppelconsonanz sei und dass hier durch Position

der kurze Vocal zu einer Länge gemacht würde, denn es sind in Wahrheit schlechterdings einfache Consonanten, die Aspirationsstufen der Gutturalis und Dentalis. Freilich muss unsere deutsche Sprache darauf mit Recht Anspruch machen, trotz mancher prosodischen Schwankungen eine prosodirende Sprache zu sein und den Unterschied von Längen und Kürzen zu besitzen; aber die deutsche Rhythmopöie hat sich diesen prosodischen Unterschieden der Sprache nicht angeschlossen, sondern vielmehr dem Unterschiede der Accente, und ist hierzu gerade so berechtigt wie die griechische Rhythmopöie, welche dem prosodischen Unterschiede folgt und die Accentverschiedenheit für die Poesie unbenutzt lässt.

Etwas Anderes ist es mit dem zuerst durch Voss aufgekommenen und am meisten durch Platen betonten Streben mancher Dichter, für die leichten Tacttheile oder die Senkungen des Verses die unaccentuirten Längen zu vermeiden und sich hier nur der unaccentuirten Kürzen zu bedienen. Das Resultat dieses Strebens ist dann freilich nur dies, dass man an manchen Stellen des Verses den Gebrauch von Compositis und ausserdem Silben wie „băr, săm, keit, heit“, etwa auch „ung“ nicht zulassen will. Eine solche Beschränkung macht auf unser rhythmisches Gefühl im Ganzen einen wohlthuenden Eindruck, aber wir dürfen nicht vergessen, dass hier unser Gefühl unter dem Einfluss der griechischen Metrik steht, der national-germanischen Metrik ist eine solche Beschränkung fremd; zwar Platen, aber keiner unserer grossen Dichter hat sich solche Beschränkung aufgelegt. Wer die beschwerliche Arbeit einer Uebersetzung der Griechen im Originalmetrum übernimmt, thut wohl, daran festzuhalten. Aber diese Nachbildung der griechischen Metra in unserer Sprache ist, um das hier nicht zu übersehen, nur für sehr wenige Versgattungnn möglich, für Iamben, Trochäen, Dactylen und einige einfache logaödische Formen; schon für die antiken Anapästen ist jede Nachbildung mangelhaft, weil es uns für ein und allemal nicht möglich ist, die häufigen Auflösungen in einer für unser rhythmisches Gefühl befriedigenden Weise nachzubilden. Ebenso wenig die Dochmien u. s. w. Will man solche Auflösungen nicht bloss auf dem Papier nachbilden, sondern auch unserem Ohre mit rhythmischem Ictus der

Alten vortragen, so wird Jeder, der es anhört, lachen müssen. Auch um deswillen sind getreue Nachbildungen der kunstreicheren Metren der griechischen Lyriker und Dramatiker in unserer deutschen Sprache nicht auszuführen, weil wir nun einmal nicht umhin können, am Ende der rhythmischen Reihe nicht bloss eine Cäsur, sondern auch einen Abschnitt des Sinnes zu verlangen. Deshalb nimmt sich jede metrische Pindar-Uebersetzung so ungemein wunderlich und schwerfällig aus. Je mehr und länger man sich in die griechische Metrik hineinlebt, um so mehr wird man die Fruchtlosigkeit aller dieser Versuche einsehen. Es ist bedauerlich, dass wir die griechischen Metra in unserer Sprache nicht nachbilden können, aber wir können es nicht.

Die späteren Griechen; die Byzantiner.

Unser accentuirendes Princip der Metrik, das von Alters her uns Germanen eigen ist, muss wohl seine hohe Berechtigung haben, denn auch die Völker, welche im Alterthume auf dem Standpuncte der quantitirenden Metrik stehen, werden diesem abtrünnig und wenden sich dem germanischen Standpuncte zu. Dies gilt wenigstens von den Völkerschaften Europas, denn die Poesie der asiatischen Völker beginnt zwar im Mittelalter zu reimen, aber sie bleibt eine quantitirende, die Byzantiner aber und Romanen stellen sich schon vorher auf den accentuirenden Standpunct des Rhythmus, ehe sie zu reimen anfangen.

Es ist dieser Process noch in hohem Grade räthselhaft, um so mehr, da beide Völker ganz selbstständig von einander und ebenso auch ohne Einfluss der germanischen Poesie ihre alte quantitirende Poesie aufgegeben haben und dennoch unter sich eine gleichmässige Durchführung des accentuirenden Systems zeigen, welche von dem germanischen ziemlich verschieden ist. Der byzantinische und romanische Vers ist von vorn herein durch continuirlichen Wechsel der starken und schweren Tacttheile charakterisirt, zu welchem der ursprünglich syncopirende germanische Vers erst im Verlaufe des Mittelalters hin arbeitet. Sodann herrscht für den byzantinischen und romanischen Vers das gleichmässige Gesetz, dass bloss am Schlusse der rhythmi-

schen Reihen eine Identität des rhythmischen Ictus und des Wortaccentes statt finden muss, nicht aber in der vorderen Partie der Reihe; auch hier treffen zwar nicht selten jene beiden Momente zusammen, aber wir müssen sagen, es ist dies etwas Zufälliges, Unabsichtliches; eine nichtaccentuirte Silbe thut hier als rhythmischer Ictus dieselben Dienste. Der Versschluss bestimmt auch für den Versanfang den Rhythmus, bestimmt sogar dies, ob der Vers mit anlautendem schweren Tacttheile oder mit der Anakrusis gelesen werden soll. Es ist das dieselbe Bevorzugung des Schlusses, welche auf diesen den Reimfall kommen liess, doch bedingen sich jene quantitirende Messung und der Reim keineswegs gegenseitig, denn der letztere ist nachweislich erst später als ein schmückendes Accedens hinzugetreten, nachdem die Umformung des quantitirenden Verses zum accentuirenden bereits geschehen war.

Wie die gleichzeitig erfolgende sprachliche Revolution, die aus dem Griechischen ein Neuhellenisch, aus dem Lateinischen ein Romanisch hervorrief, zuerst in den unteren Schichten der Gesellschaft um sich greift, während sie von den Kreisen der Gelehrsamkeit und der Kunst fern gehalten wurde, so fehlt es nicht an Indicien, dass auch die accentuirende Messung des Verses zuerst in der um traditionelle Kunstnormen unbekümmerten Volksdichtung aufgetreten ist. Die Zeit des ersten Auftretens zu bestimmen, ist natürlich unmöglich. Um so mehr verdient eine andere Erscheinung Beachtung. Wir treffen nämlich in der späteren griechischen Zeit eine Art der didactischen Poesie, welche sichtlich den Zweck hat, sich unmittelbar an das Volk zu wenden. Dies ist die Fabeldichtung. Sie bedient sich des antiken Maasses, welches zuerst in der Zeit Alexanders für diese Gattung der Poesie angewandt war, nämlich der hipponakteischen Choliamben. Babrius oder Babrias handhabt dies Metrum genau in der Technik der Alten, aber zugleich ist er stets darauf bedacht, die vorletzte Silbe des Verses mit einer Accentsilbe zusammenfallen zu lassen. Es ist eine Täuschung, wenn man meint, dass eine solche Rücksicht auf den Wortaccent auch schon von den früheren Choliambendichtern genommen sei; die vorliegenden Fragmente der älteren Zeit zeigen deutlich das Gegentheil, denn einzelne Verse des Hipponax und

Aeschrion, in denen der Accent auf der vorletzten Silbe ruht, können hier nichts beweisen, da in anderen Versen, die dazwischen stehen, die *ultima* oder *antepaenultima* betont ist. Die durchgängig gewahrte Eigenthümlichkeit in den Fabeln des Babrias ist eine durchaus neue Erscheinung, die in der antiken Poesie der Griechen nichts Analoges hat. Wir können sie nicht anders erklären als eine Concession, welche der im antiken Metrum schreibende Fabeldichter dem neuaufgekommenen Principe byzantinischer Volksmetrik macht, — es ist ein merkwürdiges Denkmal der Uebergangsstufe, welches das Alte und Neue gleichmässig vereint und beiden Richtungen gerecht wird. Es würde von Interesse sein, wenn wir aus dem Zeitalter des Babrias einen Schluss über das Aufkommen des accentuirenden Principes machen könnten. Aber leider ist seine Zeit durch kein äusseres Indicium zu bestimmen. Man hat geschwankt, ob man ihn in die alexandrinische Zeit, in den Anfang des Kaiserthums oder in das dritte christliche Jahrhundert setzen sollte. Mit Rücksicht auf seinen accentuirenden Standpunct werden wir ihn so spät wie möglich rücken müssen. In der eigentlich byzantinischen Zeit hat sich der babrianische Choliamb nun aller Rücksicht auf die Prosodie entäussert, er ist ein rein silbenzählender Vers von 12 prosodisch ganz gleichgültigen Silben geworden, ganz ähnlich den alten iranischen Metren, nur mit dem sehr bedeutungsvollen Unterschiede, dass sein letzter rhythmischer Ictus stets mit einem Wortaccente zusammenfallen muss:

Choliamb der Alten	⏒ – ⏑ – ⏒́ – ⏑ – ⏒ – – ⏓
Choliamb des Babrius	⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – –́ ⏓
Choliamb der Byzantiner	⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒́ ⏒

Dies ist der gewöhnliche Lehrvers der Byzantiner, der Vers, in welchem Tzetzes die Doctrin *περὶ τραγῳδίας* u. s. w. versificirt. Mit Unrecht sieht man ihn für einen accentuirenden iambischen Trimeter an, es ist vielmehr das alte prosodisch frei gewordene *τρίμετρον σκάζον*.

Ein anderes Denkmal der Uebergangsperiode aus der alten quantitirenden in die neue accentuirende Metrik sind auf dem Gebiete der späteren lyrischen Poesie die Anakreonteen,

die in dieser Beziehung den babrianischen Versen durchaus coordinirt werden müssen. Das gewöhnliche Metrum dieser Dichtungen ist das *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον* ⏑⏑–⏑–⏑––. Es bildet sich eine ganz bestimmte Art der strophischen Composition dafür aus, die *οἶκοι* und *κουκούλια*, deren Theorie von den § 9 besprochenen Metriken der byzantinischen Zeit in ihrer Darstellung der antiken Metra behandelt wird. Je vier *ἀνακλώμενα* vereinigen sich zu tetrastichischen (seltener je fünf zu pentastichischen) Strophen, genannt *οἶκοι*, nach derselben Anschauung, womit die Romanen Italiens ihre Strophen als *stanze (= aedificia)* bezeichnen. Gewöhnlich folgen nach einem, zwei, oder auch mehreren solcher tetrastichischer *οἶκοι* zwei längere Verse, genannt *κουκούλιον*, entweder *ἰωνικὰ τρίμετρα ἀπὸ μείζονος* oder in der Silbenform –⏑⏑–⏑⏑–––⏑⏑––. Die Sammlung der Anakreonten in der Anthologie enthält meist stichische Gedichte, die Anakreonteen des Johannes von Gaza (saec. 6) sind nach *οἶκοι*, die des Constantinus Siculus (saec. 9), Leon Magister (saec. 10), Sophronius, Tricha (vgl. S. 113) nach *οἶκοι* und *κουκούλια* angeordnet. Dem accentuirenden Principe tragen diese Gedichte nun gleich den Choliamben des Babrius darin Rechnung, dass die vorletzte Silbe den Ictus hat. Bei Johannes Grammaticus und den Späteren ist dies ein festes Gesetz geworden, welches nur selten (z. B. bei Eigennamen) Ausnahmen gestattet; die Gedichte der Anthologie erkennen dies nicht als Gesetz an, doch zeigt sich in sehr vielen von ihnen wenigstens eine ganz entschiedene Hinneigung, Wortaccent und rhythmischen Ictus in der vorletzten Silbe der Reihe zusammenfallen zu lassen. Fast alle diese Anakreonteendichter beabsichtigen zugleich das quantitirende Princip festzuhalten und Verse mit alter Prosodie zu schreiben, und in den meisten Fällen sind ihre Verse auch wirklich streng prosodische. Aber die griechische Sprache fristete damals nur auf künstlichem Wege noch ihr Dasein, nämlich bloss als Litteratursprache; als Umgangssprache hatte sie bereits einen grossen Theil der Umwandlungen erlitten, welche schliesslich aus dem Altgriechischen das heutige Neugriechische entwickelt haben, und auch die Gelehrten und Dichter, die noch altgriechisch geläufig zu schreiben verstehen, können sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen.

Insbesondere wird die alte Silbenbeschaffenheit afficirt. Allmählich tritt nunmehr in der Poesie der Gelehrten der Standpunct ein, dass die Vocale, welche auch in der Schrift für das Auge sich als Längen oder Kürzen zu erkennen geben, nämlich *ε*, *ο*, *η*, *ω* und die Diphthonge, ihre alte prosodische Bedeutung behalten, dass dagegen da, wo dieser Unterschied sich nicht für das Auge zeigt, bei *α*, *ι*, *υ*, auch das Ohr keinen Unterschied macht und diese drei Vocale beliebig als Längen und als Kürzen verwendet. Endlich entsteht aus dem alten *ἀνακλώμενον* ein achtsilbiger prosodieloser Vers:

ἀνακλώμενον der Alten	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
der Uebergangsstufe	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ –
der silbenzählenden Byzantiner	⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ ⏒́ ⏒

z. B. das 38ste Gedicht der Anakreonteen-Sammlung:

Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτέχθην
βιότου τρίβον ὁδεύειν,
χρόνον ἔγνων, ὃν παρῆλθον,
ὃν δ' ἔχω δραμεῖν, οὐκ οἶδα.
μέθετε (δέ) με φροντίδες·
μηδέν μοι καὶ ὑμῖν ἔστω.
πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος,
παίξω, γελάσω, χορεύσω
μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.

Επει-, *μηδέν*, *παίξω* hat hier denselben Rhythmus wie *πρὶν ἐ-μὲ*, *μετὰ*, d. h. es stehen diese Silben als doppelte Anakrusis, durchaus unabhängig von der natürlichen Silbenquantität.

Seltener kommt in den lyrischen Gedichten der späteren Griechen das iambische Anakreonteenmaass vor:

⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏓

Doch muss diese Reihe in der Volkspoesie eine noch grössere Bedeutung als der eben besprochene doppelanakrusische Vers gehabt haben. In der Verbindung mit einer vorausgehenden achtsilbigen Reihe bildet sie das alte hipponacteische *τετράμετρον ἰαμβικόν*, dessen Beliebtheit in der Volkspoesie aus der von Athenäus 14, 629 c mitgetheilten Probe des *ἄνθεμα*-Liedes der „*ἰδιῶται*“ erhellt:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, | ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, | ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Von der prosodischen Bestimmtheit der Silben völlig emancipirt, dagegen mit Identität von Wortaccent und rhythmischem Ictus am Ende jeder Reihe ist es zum *στίχος πολιτικὸς* der Byzantiner geworden, d. h. zum bürgerlichen, volksmässigen Metrum gegenüber derjenigen Schicht von Gelehrtenpoesie, welche die alten Normen in ihrer Weise festzuhalten suchte:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏒
entweder ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́ | ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́ ⏓
oder ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́, ⏓ ⏓ | ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ⏓ ⏓́ ⏓

Im zweiten Kolon fällt der Wortaccent stets auf die vorletzte Silbe, im ersten Kolon entweder auf die letzte oder auf die drittletzte. Die versificirte Umarbeitung der hephästioneischen Metrik durch Tzetzes, von der wir S. 116 gesprochen, möge ein Beispiel für diesen politischen Vers der Byzantiner liefern:

Ἔστι δὲ καὶ τὸ σύστημα | συναγωγή τις μέτρων
ὥσπερ ὡδὶ ἡρωϊκοῦ | τοῦ ἑξαμέτρου στίχου
καὶ πενταμέτρου σὺν αὐτῷ | τῶν ἐλεγείων θέσις·
οἷα τὰ τοῦ Θεόγνιδος | ποιήματα τυγχάνει.

Wir müssen nun nicht unbeachtet lassen, dass damals, als solche Verse geschrieben wurden, das alte Griechische nur eine geschriebene Sprache war und etwa nur als Hof-, Kirchen- und Gelehrtensprache geredet wurde, dass aber die Volkssprache damals schon dem heutigen Neugriechisch sehr sich annäherte. Jedenfalls wurden damals auch in dieser Volkssprache accentuirende Lieder gesungen, und es ist durchaus wahrscheinlich, dass diese Lieder in der byzantinischen Vulgärsprache so wenig wie die Lieder der Neugriechen des Reimes entbehrten, wenn ihn auch die gelehrte Poesie der Byzantiner nicht aufgenommen hat. Die accentuirende Poesie in der altgriechischen Schriftsprache der Byzantiner ist etwas aus dem Boden der Volkssprache in die gelehrte Sprache Herübergenommenes und völlig wie die reimenden lateinischen Gedichte der mittelalterlichen Romanen zu beurtheilen. Indess muss sich der Uebergang der quantitirenden in die accentuirende Poesie noch innerhalb der altgriechischen Volkssprache der römischen Kaiserzeit

vollzogen haben, wenn anders Ritschls Vermuthung richtig ist, dass das von Plutarch Sept. sap. conv. c. 14 mitgetheilte Volkslied bereits dem accentuirenden Principe angehört:

Ἄλει μύλα ἄλει·
καὶ γὰρ Πιτακὸς ἄλει
μεγάλας Μιτυλάνας βασιλεύων,

dessen Rhythmus nach den vorhandenen Wortaccenten sich folgendermaassen bestimmen würde:

◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡
◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡
◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡

Gehören auch die zwei Verse des Kinderliedes bei Pollux 11, 125 dem durch Babrius repräsentirten Standpuncte an?

χαλκῆν μυῖαν θηράσω.
θηράσεις, ἀλλ' οὐ λήψει.

Die späteren Römer; die Romanen.

Gehen wir zu den accentuirenden Römern der späteren Zeit und Romanen über. Der beliebteste Vers der römischen Volkspoesie ist der trochäische Septenar, in welchem das *pervigilium Veneris* gehalten ist. In ihm singen die Soldaten ihr Spottlied bei Cäsars Triumphzuge, dessen Anfang Sueton überliefert:

urbani servate uxores, moechum calvum adducimus,

in demselben Metrum spottet späterhin das Volk über Sarmentus, wie uns die Scholien zu Juvenal mittheilen:

Aliud scriptum habet Sarmentus, aliud populus voluerat.
digna digni. sic Sarmentus habeat crassas compedes.
rustici ne nil agatis, aliquis Sarmentum alliget.

Das Princip des Versbaues ist hier nicht die von Catull und Horaz für die Trochäen und Iamben angewandte Weise, sondern die alte Manier des Plautus und Terenz, der auch die Fabeln des Phädrus treu geblieben sind.

Zu Aurelians Zeit hat das Soldatenlied nach der von Flavius Vopiscus c. 6 mitgetheilten Probe den trochäischen Rhythmus beibehalten, aber einmal sind hier die Reihen des Septe-

nars aufgelöst, denn bald wird die akatalektische, bald die katalektische Reihe unmittelbar wiederholt und ausserdem treten zu den trochäischen Tetrapodieen auch trochäische Tripodieen, d. i. brachykatalektische Tetrapodieen hinzu. Sodann zeigen diese Proben, dass damals die römische Volkspoesie den früheren quantitirenden Standpunct verlassen hat, denn auch eine kurze accentuirte Silbe kann als schwerer Tacttheil statt der früheren Länge fungiren:

Mille mille mille
décollávimús,
únus hŏmo mílle
dĕcollávimús.
mille vívat, qui mille occidit.
tántum víni hăbet némo
quántum fúdit sánguinis,
Mille Sármatas, mille Fráncos
sémel et sémel occidimús,
mille Pérsas quaérimús.

Mit den zweisilbigen Tacten sind dreisilbige gemischt, doch ist dies nicht mehr das Princip der alten Auflösung, worauf *semel et* hindeuten könnte, denn wir finden hier auch die dreisilbigen Tacte *mille vi-*, *Sármatas.* Dies ist die „rusticale“ Dichtungsweise der *vulgares poetae*, welche Beda in seiner Metrik den gelehrten Dichtern entgegensetzt: *Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo non artificii moderatione servatam*, *sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice*, *docti faciant docte.* Wir haben also die ganz feststehende Thatsache, dass zur Zeit, wo Longin den Hephästion commentirt und noch bevor Juba sein grosses compilatorisches Werk aus den früheren Metrikern zusammenstellt, das Volkslied im westlichen Kaiserreiche bereits ein accentuirendes geworden ist. Die Grammatiker und die *docti poetae* nehmen freilich keine Notiz davon, vielmehr macht gerade zu dieser Zeit Septimius Serenus die grössten Anstrengungen, die sämtlichen metrischen Formen der alten Griechen, die bisher nur theilweise von den römischen Dichtern benutzt waren, im lateinisch redenden Occident einzubürgern.

Aber Eine Gattung der poetischen Litteratur ist es, die das alte Princip der Metrik verschmäht und sich der accentuirenden Volkspoesie zuwendet. Dies ist die Hymnodie der christlichen Kirche. Sie war hier ganz in ihrem Rechte, denn an das klassische Alterthum fesselte sie kein Band, ihr Publicum war das Volk und dem Volke verständlich nahm sie die Rhythmen der Volksweise auf. Die neue Religion der römisch-griechischen Welt verfährt hierin gerade so, wie ein halbes Jahrtausend früher der Buddhismus in Indien. Die rhythmische Composition der aurelianischen Soldaten sehen wir wenige Decennien später in den Hymnen des heiligen Ambrosius angewandt, deren directe Beziehung zu den *rustici et vulgares poetae* von Beda ausdrücklich hervorgehoben wird, wenn er in jener Stelle fortfährt: *Quomodo ad instar iambici metri factus est hymnus ille praeclarus*

Réx aetérne dŏminé
rerúm creátor omniúm,
qui ĕras ánte saéculá
sempér cum pátre filiús.

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die in diem per alphabetum

Ápparébit rĕpentina
dĭes mágna dŏmini,
ĭn obscúra vĕlut nócte
improvisos óccupáns.

Das erstere dieser beiden Kirchenlieder scheint sich insofern an das Volkslied nicht anzuschliessen, als in ihm iambische Verse vorkommen. Aber gerade der iambische Dimeter ist ein Metrum, welches in der zweiten Hälfte der römischen Kaiserzeit nachweislich sehr in Aufnahme kommt. Den akatalektischen hat Alfius Avitus nicht lange vor Terentianus Maurus Zeit in stichischer Composition gebraucht, Terent. v. 2446, den katalektischen Petronius Arbiter, Diomed. p. 505, Terent. v. 2489: *At Arbiter disertus libris suis frequentat. agnoscere haec potestis cantare quae solemus.* Diese stichischen Compositionen in kürzeren iambischen Reihen scheinen hiernach das, was wir Volkslieder nennen, geworden zu sein und hierauf mag sich ihre Anwendung im Kirchenliede neben den trochäischen Tetrapodieen gründen.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, dass, wenn die Ictussilbe auch häufig mit einer Länge zusammenfällt, doch im Allgemeinen die Prosodie freigegeben ist. *eras*, *velut*, *domi* in *domine* und *domini*, *dies*, *homo*, *habet* haben die rhythmische Geltung des alten Trochäus, wenigstens in Bezug auf die Stellung der Tacttheile; denn was die Zeitdauer des ganzen Tactes betrifft, so wird diese schwerlich mehr eine dreizeitige sein, Hebung und Senkung werden sich zeitlich einander gleichstehen. Discrepanz zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus ist im Anfange der Reihe gestattet, *rerúm sempér*, im Auslaute aber ist genaue Uebereinstimmung Gesetz. Hierbei verdient nun die Behandlung der iambischen Akatalexis und der trochäischen Katalexis eine besondere Beachtung. In der quantitirenden Poesie der Römer fand, wie wir S. 234 bemerkten, bei einer iambischen Katalexis und einer trochäischen Akatalexis fast durchgängig Uebereinstimmung zwischen Wort- und Satzaccent statt, die alte römische Poesie stand für diese Verse von Alters her auf demselben accentuirenden Standpuncte, wie die Choliamben des Babrius und die Anakreonteen der Byzantiner. Aber bei einer iambischen Akatalexis und trochäischen Katalexis war dies nicht der Fall. In den vorliegenden Volks- und Kirchenliedern sind aber die Wörter in einer solchen Weise gewählt, dass die letzte Hebung mit dem Nebenaccente des Wortes zusammenfällt: *dómine*, *ómnium*, *óccupans*, *decollávimus*, *occídimus*, *quaérimus*, ein deutliches Zeichen, dass wir es hier mit derjenigen Art der Rhythmopöie zu thun haben, welche wir eine accentuirende nennen müssen.

Nicht mehr lange währt die Zeit, dass die Völker lateinischer Zunge den für alle alten Sprachen nothwendigen Process durchmachen müssen, welcher die Sprache grösstentheils der Flexionsendungen beraubt und das Lautsystem aufs heftigste angreift. Das Ende dieser Revolution ist die Umwandlung der römischen Sprache in die je nach den Provinzen des westlichen Römerreiches sich in mannigfache Dialecte scheidende romanische Sprache. Aber noch Jahrhunderte lang, nachdem das Volk in diesen neuen Dialecten geredet und gedichtet hat, hält sich das Lateinische künstlich als Kirchen- und Litteratursprache. Am längsten im Stammlande Italien, wo die Kunstpoesie und

somit die Litteratur erst im Zeitalter Dante's der *lingua vulgare* sich zuwendet. Früher geschah dies auf der spanischen Halbinsel. Hier steht die Kunstpoesie mit dem alten spanischen Volksliede in einem durchaus unmittelbaren Zusammenhange, und so treffen wir denn jenen alten Rhythmus des römischen Soldatenliedes aus Aurelians Zeit fast unverändert als das Metrum des spanischen Epos wie der spanischen Bühne wieder. Achtsilbige Reihen mit anlautender Hebung und schliessender Senkung (die alten akatalektischen *dimetri trochaici*) folgen meist continuirlich aufeinander; ihnen beigemischt, meist am Ende eines längeren Abschnittes, werden siebensilbige Reihen mit schliessender Hebung (katalektische *dimetri trochaici*). Wenn man bedenkt, dass der Tetrameter des Hipponax sich in continuirlicher Tradition des Volksliedes bis zu den Zeiten des Tzetzes und den letzten Byzantinern gehalten hat, so wird man sich über die Zähigkeit der conservativen Spanier in der Festhaltung des Metrums weniger wundern. Noch in einer anderen Weise sind innerhalb der romanischen Metrik jene spanischen Verse als Repräsentanten eines primären Standpunctes von grossem Interesse. Sie reimen nämlich, aber der Reim ist noch nicht völlig durchgebildet, er steht noch auf der Stufe des bloss vocalischen Gleichklanges ohne Gleichheit der den letzten accentlosen Vocal umgebenden Consonanten oder des dem schliessenden betonten Vocale folgenden Consonanten. Dies ist die Stufe der Assonanz. Otfrids deutsche Reime zeigen vielfach einen ähnlichen primären Standpunct, nur dass hier umgekehrt das consonantische Element vor dem vocalischen berücksichtigt wird.

Früher als die spanischen Denkmäler datiren die ältesten Dichtungen der Romanen des nördlichen Galliens. Das Metrum der altfranzösischen Epen ist ebenfalls acht- und siebensilbig, aber hat nicht in dem trochäischen, sondern in dem iambischen Dimeter *(rerum creator omnium)* seinen Ursprung, es beginnt nicht mit dem schweren Tacttheile, sondern mit der Anakrusis. So haben diese Kurzzeilen die grösste Aehnlichkeit mit den Reimpaaren des mittelhochdeutschen Ritterepos, dennoch aber ist hierbei schwerlich an eine Entlehnung des einen Nachbarvolkes von dem anderen zu denken, da sich für jedes die poe-

tische Form vollständig aus der eignen nationalen Entwicklung erklärt: das altfranzösische Metrum als natürliche Fortbildung der in der späteren römischen Zeit beliebten *dimetri iambici*, die mittelhochdeutsche Kurzzeile als Auflösung des Otfridschen Verses. Dass der Stoff des höfischen Ritterepos der Deutschen den Franzosen entlehnt ist, kann für die Beurtheilung der Form von keiner Entscheidung sein. Nicht zu übersehen ist, dass das französische Metrum weit weniger als der accentuirende Vers der späteren Römer und Spanier auf Einheit zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus bedacht ist, es genügt den Franzosen wie den Byzantinern, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben. Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur in der byzantinischen Weise der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache und der romanischen Metrik den Eintritt in die Litteratur verstatten, zeigen auch in der Art ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgärvers von 5 und einem halben Tacte mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der in der späteren Römerzeit gebräuchlichen Metrum in Zusammenhang bringen lassen, denn katalektische *trimetri iambici*, aus denen er hervorgegangen, lassen sich für jene Zeit nicht nachweisen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers In der Reimverschränkung und im Strophenbau nähern sich die Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Bildung zu erreichen. Um so auffallender ist der Einfluss, den jener Vers Dante's in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsilbigen Metrum. Sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist er der legitime Vers der deutschen Bühne geworden, ausserdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und

Stanzen in möglichst genauem Anschluss an die italienische Metrik und zum grossen Schaden für die deutsche Poesie nachzubilden. Welche nutzlose Arbeit machen sich diejenigen, welche nach italienischer Weise unserer deutschen Sprache bloss trochäische Reime aufzwängen wollen! Wie ungleich schöner sind die Versuche derjenigen unserer deutschen Dichter belohnt, welche sich dem mittelhochdeutschen Maasse der Nibelungen und dem Volksliede zuwandten! Bloss nationale deutsche Metren passen für die deutsche Poesie. Selbst die Aufnahme der griechischen Metra ist vom Uebel. Welcher Gewinn für unsere Poësie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im Hexameter der Griechen in unseren deutschen Maassen geschrieben hätte!

Drittes Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenons.

---

§ 18.

Die lange und kurze Silbe.

Nachdem wir im Allgemeinen die Art und Weise erörtert, wie die Sprache dem Rhythmus unterworfen oder zum Rhythmizomenon gemacht wird, und hierbei die Differenz der griechischen Poesie von den Poesieen der übrigen Völker überblickt haben, wenden wir uns wieder zu den Griechen zurück. „Ein jedes der drei Rhythmizomena“ — sagt Aristoxenus rh. p. 130 — „die Sprache, das Melos und die orchestische Bewegung, zerfällt die Zeit durch die ihm eigenthümlichen Bestandtheile, und zwar die Sprache (*λέξις*) durch *γράμματα*, *συλλαβαί*, *ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα.*“ Hiermit sind die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenons angegeben. Zunächst sind dies die Silben, denn dies ist unter den an erster Stelle genannten *γράμματα* und *συλλαβαὶ* zu verstehen. Die Alten definiren nämlich die *συλλαβή*, die Etymologie des Wortes festhaltend, als *σύλληψις τοὐλάχιστον δύο γραμμάτων· καταχρηστικῶς δὲ καὶ αἱ μο-*

νογράμματοι συλλαβαὶ λέγονται οἷον α, ε Pseudo-Draco p. 4, 18. In diesem Sinne hat Aristoxenus die Wörter *γράμματα* und *συλλαβαὶ* gebraucht, *γράμματα* für die *μονογράμματοι συλλαβαί*, d. i. die rein vocalischen Silben, *συλλαβαὶ* für die Verbindung des Vocales mit einem oder mehreren Consonanten (oder auch wohl für die reindiphthongischen Silben). Die zweite Art der *μέρη λέξεως* sind die Wörter, *ῥήματα*. Die dritte Art die Sätze mit ihren Kola, was Aristoxenus durch *πάντα τὰ τοιαῦτα* bezeichnet. Zuerst haben wir die Silben, alsdann die Wörter und Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenons zu betrachten; in Beziehung auf die Silben haben wir zwischen dem vocalischen und consonantischen Elemente zu sondern.

1. Das vocalische Element der Silbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität grosse Veränderungen statt, und man kann wohl sagen, dass, je weiter die Sprache im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende in ihrer Geschichte fortschreitet, um so gleichgültiger gegen die Quantitätsverhältnisse sie wird. In der Geschichte der griechischen Sprache, so lange wir sie noch die griechische nennen, lässt sich nur wenig davon bemerken, erst in ihrer Veränderung zum Neuhellenischen trägt sie diesem Processe Rechnung. Ganz entschieden aber treffen wir in der lateinischen Sprache auf einen Umformungsprocess der alten Quantität, der sich mit Einem Worte als die Verkürzungssucht ursprünglicher langer Vocale in den schliessenden Flexionssilben der Wörter bezeichnen lässt. Noch weiter geschieht diesem Verkürzungstriebe in den romanischen Sprachen Genüge. Auch die germanischen Dialecte erliegen demselben, während sich in ihnen späterhin mit der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängerung der kurzen Wurzelsilben verbindet.

Die Poesie ist nun an jeder in der Sprache eintretenden Veränderung ganz und gar unschuldig. Der Dichter thut nichts, als schliesslich diesen Veränderungen folgen, obgleich gerade er darin conservativ ist, dass er so lange wie möglich die alten Sprachformen festzuhalten sucht und erst allmählich den Neue-

rungen Rechnung trägt. So ist es auch in der Prosodie: die Poesie hat niemals auf die Länge und Kürze der Sprachsilben umgestaltend eingewirkt. Man hat dies lange Zeit nicht glauben wollen. Man war früher der Ansicht, dass anfänglich in der Sprache ein ungeregeltes Schwanken in der Länge und Kürze der Vocale bestanden habe, mit einem Worte, dass sie anfänglich noch keine streng quantitirende gewesen sei. Erst der Dichter habe sie zu einer solchen gemacht, indem er des Metrums wegen prosodisches Gesetz und Regel in die Sprache gebracht habe, wie er andererseits auch *metri causa* hin und wieder mit Freiheit verfahre und eine bereits als Kürze geltende Silbe im Verse verlängern, eine Länge verkürzen könne. Mit dem Fortschritte der Sprachwissenschaft müssen solche trübe Vorstellungen immer mehr aussterben. Insbesondere glaubte man aus der Metrik der älteren lateinischen Dichter, wie des Plautus, die man den Dichtern der augusteischen Zeit gegenüber als uncultivirt und halbbarbarisch ansah, schliessen zu müssen, dass erst im Verlaufe der Zeit, erst nachdem die quantitirende Metrik der Griechen bei den Römern vollständig sich eingelebt, die lateinische Sprache unter den Händen der späteren Poeten eine bestimmte Quantität erhalten habe, dass dagegen zur Zeit des Plautus, wo die Befolgung der metrischen Normen der Griechen noch neu und ungewohnt war, der Begriff der Länge und Kürze noch nicht zur vollen Ausbildung gelangt sei, und dass dies Schwanken um so mehr für die vor-plautinische Zeit, die der regelnden Züge der griechischen Metrik noch völlig ermangelte, vorausgesetzt werden müsse. Und in ähnlicher Weise, meinte man, habe auch die griechische Prosodie erst im Laufe der Zeit unter den Händen der Dichter Festigkeit erlangt, Homer schwanke noch häufig zwischen Länge und Kürze, er müsse *metri causa* denselben Vocal des Wortes bald lang, bald kurz gebrauchen und erst nach und nach sei hier völlig Ordnung geschaffen.

Solche Ansichten dürfen heut zu Tage Gottlob als beseitigt betrachtet werden. Plautus gebraucht den Vocal in der *ultima* der Wörter *legit*, *amat*, *docet*, *audit*, *legat*, *pater*, *mercator*, *amor* bald als kurzen, bald als langen Vocal, während derselbe bei den späteren Dichtern eine Kürze ist, aber dies ist keine

Freiheit, die sich der Dichter des Metrums wegen nimmt. Die historische Grammatik belehrt uns darüber aufs vollständigste, dass jene von Plautus auch als Längen gebrauchten Vocale der genannten Endsilben in einer früheren Zeit der lateinischen Sprache nur Längen waren, dass dann aber in einer auf jene Zeit folgenden Periode ein Verkürzungstrieb eingetreten ist, welcher in allen mehrsilbigen Wörtern den langen Vocal der Schlusssilbe, wenn ein anderer Consonant als *s* und *ns* darauf folgt, in die Kürze verwandelt. In der ciceronischen und augusteischen Zeit ist diese Vocalverkürzung völlig durchgedrungen, Plautus aber gehört noch einer Zeit an, wo dieselbe schon begonnen und schon weit um sich gegriffen hatte, ohne dass aber die alte — wir können sagen die richtige — langvocalische Prosodie ganz aus der Sprache verschwunden gewesen wäre. Plautus trägt der Umgangssprache seiner Tage genau Rechnung, wenn er jene Silben in seinem Verse bald als Längen, bald als Kürzen gebraucht, ebenso wie sich die späteren Dichter dem veränderten Standpuncte der Sprache anschliessen, wenn sie jene Vocale nur als Kürzen, nicht mehr als Längen verwenden.

Aehnlich verhält es sich auch mit den prosodischen Schwankungen der griechischen Dichter, die hierin stets theils den dialectischen, theils den Zeitverhältnissen der griechischen Sprache Rechnung tragen. Niemand wird heut zu Tage die bei Alkman u. A. vorkommenden kurzen Accusative im Plural der ersten Declination als poetische Licenzen ansehen. Gar manches von dem, was die alten Metriker und Grammatiker für *πάθη* des Verses hielten (s. S. 132), wie der scheinbare Iambus und Tribrachys an Stelle des Spondeus oder Dactylus bei den Wörtern *ἕως*, *τέως* und viele scheinbare Kürzen statt der Länge, sind im Fortschritte der Sprachwissenschaft als völlig normale Erscheinungen erkannt worden. Doch gehört dies gegenwärtig der Grammatik und nicht der Metrik an, die auf die sprachlichen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Dialecte nicht einzugehen hat. Nur Ein Punct muss hier wenigstens angedeutet werden, obwohl auch hier die nähere Erörterung desselben Sache der Grammatik bleibt. So sehr man nämlich auch in allem Uebrigen überzeugt ist, dass die alte epische Poesie in den früher sogenann-

ten prosodischen Licenzen sich genau den Erscheinungen der Sprache anschmiegt, so meint man doch, dass Homer in diesem Einen Puncte die sprachlichen Formen „*metri causa*“ modificirt habe, dass er die Conjunctivvocale η und ω in manchen Fällen bald lang, bald kurz gebraucht. Das würde in der That ein Zwang sein, den der Dichter der Sprache angethan, er hätte hier geradezu ins innerste Leben des Flexionssystems gewaltsam eingegriffen, indem er durch Verkürzung des conjunctivischen η und ω zu ε und ο den formalen Unterschied zwischen dem indicativen und conjunctiven Modus aufgegeben hätte. Aber es sind dies keine des Metrums wegen von dem Dichter vorgenommenen Verkürzungen des langen Vocals, so wenig wie das plautinische *amāt, patēr* eine von dem Dichter des Rhythmus wegen vorgenommene Verlängerung eines ursprünglich kurzen Vocals ist. Wir dürfen jene homerischen Conjunctive nicht verkürzte Conjunctive nennen, denn es sind Reste ursprünglich kurzer Conjunctivformen, die der späteren Sprache entschwunden, vom alten epischen Dialecte aber gewahrt sind. Die vergleichende Grammatik hat wenigstens für Eine dieser kurzvocaligen Conjunctivformen Homers, nämlich für ἴομεν erkannt, dass hier die Kürze keine Neuerung des Dichters, sondern altes Erbgut der indogermanischen Urzeit ist, in welcher in Uebereinstimmung mit dem Indischen und Iranischen alle diejenigen Verben, welche, wie ἴμεν, im Indicativ keinen Bindevocal haben (ε, ο), sich im Conjunctiv an einem kurzen Vocale ε und ο genügen lassen, während nur da der lange Conjunctivvocal η und ω nothwendig ist, wo bereits im Indicativ der Bindevocal ε und ο vorhanden ist. Aber nicht bloss ἴομεν, sondern auch die übrigen kurzvocaligen Conjunctive Homers sind als ursprüngliche Formen aufzufassen. Sie kommen nämlich nur für solche Verba und Tempora vor, wo die entsprechende Indicativform zwar mit dem Bindevocale ε und ο gebildet wird, wo aber neben dieser bindevocalischen Form auch noch eine ältere bindevocallose Indicativform entweder nachweislich auch später noch im Gebrauch ist oder nach dem sicheren Ergebnisse der vergleichenden Grammatik wenigstens früher im Gebrauch war. So geht der Conjunctiv εὔχεται auf den bindevocallosen Indicativ εὖκτο, der Conjunctiv ἅλεται auf den bindevocallosen Conjunctiv ἆλτο zurück.

Der vulgäre Conjunctiv *βούληται* schliesst sich an den bindevocalischen Indicativ *βούλεται* an, die conjunctivische Nebenform *βούλεται* dagegen schliesst sich an eine Indicativform *βοῦλται* an, die zwar in der homerischen Sprache nicht mehr erhalten, aber nach dem lateinischen *vult* mit Sicherheit vorauszusetzen ist. Ebenso verhält es sich mit dem perfectischen Conjunctive *εἴδομεν*, welcher nicht auf *οἴδαμεν*, sondern auf das bindevocallose *ἴδμεν* zurückgeht. Wie *εἴδομεν* erklären sich auch die kurzvocaligen Conjunctive des ersten Aoristes, der von allen Tempora dasjenige ist, in welchem diese Conjunctivbildung bei weitem am häufigsten vorkommt. Der indicativische Bindevocal des ersten Aoristes ist nicht *ο* und *ε*, sondern, wie im Perfectum, ein *α*; dass dieses *α* im Aorist nicht minder wie im Perfect kein ursprünglicher, sondern erst später eingedrungener Bindevocal ist, zeigt die Sprachvergleichung, denn im Indischen sind die meisten ersten Aoriste des Indicativs bindevocallos; den seltenen bindevocalischen Indic. Aor. I des Indischen stehen die seltenen griechischen Aoristformen auf *σον*, *σες*, *σομεν*, *σετον* zur Seite.

Es möge das Gesagte genügen, um auch für die kurzen Conjunctive des Homer den barbarischen Grundsatz, dass der Dichter „*metri causa*" verkürzt habe, zurücktreten zu lassen. Ist die Poesie eines Volkes eine solche, welche wir quantitirende nennen, d. h. ist sie nicht bloss silbenzählend und macht sie nicht den Wortaccent zum Anhaltspuncte für den Rhythmus, sondern schliesst sie sich für das rhythmische Zeitmaass dem in der Sprache an sich gegebenen Unterschiede der Kürzen und Längen an, so folgt der Dichter genau diesen prosodischen Eigenthümlichkeiten, ohne dass er der Sprache Zwang anthut, ohne dass er eine Länge als Kürze oder eine Kürze als Länge spricht.

Der Dichter und namentlich der Dichter der älteren Zeit schwankt bisweilen in der Prosodie, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seines Dialectes. Der Wechsel zwischen Länge und Kürze ist in allen diesen Fällen durchaus nicht so zu erklären, dass damals die Prosodie noch eine regellosere war, sondern vielmehr war damals die Sprache noch reicher an alten ursprünglichen Formen, und diese eben sind es, die von den älteren Dichtern festgehalten wer-

den. Die spätere Zeit hat diesen Reichthum aufgegeben, hat die neben den ursprünglichen Formen aufgekommenen secundären Formen allein im Gebrauche festgehalten, und die späteren Dichter, indem sie scheinbar consequenter im prosodischen Gebrauche der Wörter sind, haben nichts gethan, als sich dem Fortgange der Sprache anschliessend der alten ursprünglichen Formen zu entäussern. Mit einem Worte: die Poesie hat sich so wenig erlaubt, die Quantität des Vocales zu verändern, wie die sonstige Form des Wortes und der Flexionsendungen umzugestalten; denn die Vocallänge und Vocalkürze ist so gut etwas Gegebenes, wie die Qualität des Vocales und die ihn begleitenden Consonanten. Alles dies ist für die Poesie unantastbar.

2. Das consonantische Element der Silbe.

Die Musiker der vor-aristoxenischen Zeit begannen, wie Plato berichtet (vgl. S. 7), die Darstellung der Rhythmik mit einer Erörterung der *στοιχεῖα* und *συλλαβαί*, und dann erst, aber nicht früher, gingen sie auf die Tacte ein. Der Anfang der aristoxenischen Rhythmik ist nicht mehr erhalten; vielleicht aber war auch hier von jenen Elementen der Sprache gehandelt, denn wir besitzen noch ein kurzes aristoxenisches Fragment über die Classification der Consonanten, welches vermuthlich dem ersten Buche seiner Rhythmik entlehnt ist.

Mit Recht werden wir auf jene alten *μουσικοὶ* und *ῥυθμικοὶ* einen Satz zurückführen müssen, den die „*μετρικοὶ*“ und „*γραμματικοὶ*“ zurückweisen, nämlich den Satz von der durch das folgende consonantische Element bedingten Verschiedenheit der Vocaldauer. Wir lesen am Schlusse der Prolegomena Longins: *Ἰστέον δὲ ὅτι ἄλλως λαμβάνουσι τοὺς χρόνους οἱ μετρικοὶ ἤγουν οἱ γραμματικοί, καὶ ἄλλως οἱ ῥυθμικοί. οἱ γραμματικοὶ ἐκεῖνον μακρὸν χρόνον ἐπίστανται τὸν ἔχοντα δύο χρόνους καὶ οὐ καταγίνονται εἰς μεῖζόν τι· οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν ὡς οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμιχρόνιον δὲ τὸ ς. πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἡμιχρόνιον.*

Nach diesem Berichte, welcher von Juba und anderen späteren Metrikern, so wie auch von späteren Grammatikern wie-

derholt wird, sprechen die *μετρικοὶ* und *γραμματικοὶ* (wir haben dabei zunächst an die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen Schule und der früheren Kaiserzeit zu denken), wenn sie die Theorie der Silben behandelten, schlechthin nur von einer *βραχεῖα* und einer *μακρὰ συλλαβή*, von welchen die letztere den doppelten Umfang der Kürze habe, die *ῥυθμικοὶ* aber unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. „Der blosse consonantenlose kurze Vocal — so sagen sie — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher der consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber Consonanten hinzu, so nehmen auch diese in der Aussprache eine gewisse Zeit in Anspruch und es wird durch sie sowohl die Zeit des kurzen Vocals als die des langen Vocals verlängert. Es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Silben eine mannigfach verschiedene".

Wer möchte in Abrede stellen, dass sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache kund gibt? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Sie reden dabei nämlich nicht vom rhythmischen Maasse, welches der Dichter und Componist den Silben als Theilen des Rhythmus anweist, sondern von der prosodischen Silbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf des rhythmische Maass, besteht. Und geben wir ihnen zu, dass der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so lässt sich nicht viel dagegen einwenden, dass sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der blossen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala des natürlichen Silbenwerthes:

1zeitige Silbe: *ε* (kurzer Vocal);
$1^1/_2$zeitige Silbe: *εκ* (kurzer Vocal mit 1 Consonanten);
2zeitige Silbe: *η*, *ει*, *εξ* (langer Vocal oder Diphthong, kurzer Vocal mit 2 Consonanten);
$2^1/_2$zeitige Silbe: *ης*, *εις*, *ἄρξ* (langer Vocal mit 1 Consonanten, kurzer Vocal mit 3 Consonanten);
3zeitige Silbe: *ηξ* (langer Vocal mit 2 Consonanten).

Es sind hier alle Formen des griechischen Silbenauslautes (denn bloss vom Silbenauslaute reden die ῥυθμικοὶ) berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach geschlossenen Kürze und zur 2fach geschlossenen Länge.

Das ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der Sprache zu vermitteln suchen. Bei jedem Volke nämlich, welches eine quantitirende Poesie hat, bei Griechen, Römern, Indern, Arabern und Persern, beachtet der Dichter, wenn er die Sprache dem Rhythmus unterwirft, nicht bloss das vocalische Element, sondern auch die den Vocal begleitenden Consonanten, und im Allgemeinen herscht für alle diese Sprachen die Norm, dass der kurze Vocal, auf welchen zwei Consonanten folgen, als Bestandtheil des Rhythmizomenons dieselbe Zeitdauer empfängt wie der lange Vocal. Dies ist es, was die alten ῥυθμικοὶ sagen, wenn sie den Satz aufstellen, dass das Aussprechen des Consonanten die halbe Zeitdauer des einfachen consonantenlosen Vocales erfordere. Es kann nun auch gar keine Frage sein, dass eine Kürze mit 3 Consonanten, z. B. αρξ, längere Zeit des Aussprechens erfordert als eine Kürze mit 2 Consonanten, z. B. αξ; wir überzeugen uns sofort davon, wenn wir jede der genannten Silben mehrmals hinter einander aussprechen —, und in gleicher Weise überzeugen wir uns, dass ης wieder länger als η, ηξ länger als ης ist. Dass diese Unterschiede in der Natur der Sprache begründet sind, d. h. dass sie auch im gewöhnlichen Sprechen hervortreten, davon können wir uns sofort überzeugen, wenn wir die Silben το, τον τω jede mehrmals hintereinander sprechen:

a. τοτοτοτοτο,
b. τοντοντοντον,
c. τωτωτωτω.

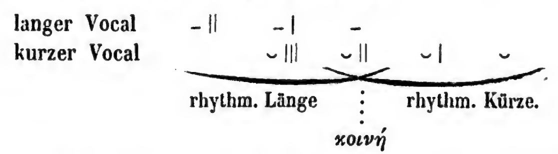
In der That lässt sich in der Zeitdauer der Silbenformen b und c wenig Unterschied merken. Würden die Dichter bei der Silbenform b nur der Natur des Vocals gefolgt sein und die Silben als rhythmische Kürzen behandelt haben, so hätten sie der Natur des gewöhnlichen Sprechens weniger Rechnung getragen. Dies (b) ist es nun, was die alten Techniker eine συλλαβὴ θέσει

μακρὰ nennen. Im dritten Falle (c) ist die Silbe ihres langen Vocales wegen eine lange Silbe und deshalb heisst sie *φύσει μακρά*, die *συλλαβὴ θέσει μακρὰ* hat einen kurzen Vocal, sie erhält die Bedeutung einer rhythmischen Länge durch die Verbindung des kurzen Vocales mit 2 folgenden Consonanten. Es ist hierbei bis auf einige unten näher anzugebenden Fälle einerlei, ob die auf den kurzen Vocal folgenden Consonanten mit ihm zu Einer Silbe oder Einem Worte gehören, oder ob der eine von ihnen oder beide der folgenden Silbe oder dem folgenden Worte angehören: der griechische Dichter denkt sich die Silben des Verses in fortlaufender Continuität und die hierbei zusammentreffenden consonantischen Elemente lässt er nicht etwa auf den folgenden, sondern auf den vorausgehenden Consonanten ihren verstärkenden Einfluss ausüben. Indem wir *φύσει μακρά*, *naturā longa* durch Naturlänge, *θέσει μακρά*, *positione longa* durch Positionslänge übersetzen, sind wir gewohnt, das Wort Position oder *θέσις* eben von der Stellung des Vocals vor mehreren Consonanten zu verstehen. Dies scheint aber nicht die Bedeutung zu sein, in welcher hier die alten Techniker das Wort *θέσις* genommen haben. Wenn sich die Alten mit der Frage beschäftigen, ob die Sprache *φύσει* oder *θέσει* entstanden sei, so meinen sie damit, ob die Sprache etwas positiv Gegebenes, oder ob sie durch menschliche Freiheit hervorgebracht sei. In diesem Sinne müssen wir auch die *φύσει* und *θέσει μακρὰ* verstehen. Die Länge des Vocals ist etwas positiv in der Sprache Gegebenes, ihr kann die Freiheit des *ῥυθμοποιὸς* keinen Zwang anthun, aber in Beziehung auf den kurzen Vocal, welcher durch seine consonantische Umgebung für den Rhythmus die Bedeutung der Länge erhält, da waltet das Gebiet der Freiheit wenigstens in sofern, als es auf die Composition des *ῥυθμοποιὸς* und die durch ihn zu bewirkende Verbindung der Wörter ankommt, ob ein kurzer Vocal die rhythmische Bedeutung der Länge bekommen soll, und auch in sofern, als er vor bestimmten Consonantenverbindungen nach freiem Ermessen den kurzen Vocal zur rhythmischen Länge erhebt oder ihm die natürliche Bedeutung der Kürze lässt.

Wir Neueren können in der scharfen Auseinanderhaltung der beiden Begriffe *φύσει* und *θέσει μακρὰ* nicht sorgsam genug

sein. Die eine wie die andere *συλλαβὴ μακρὰ* hat für die rhythmische Zeitdauer genau dieselbe Bedeutung, aber der Vocal der *θέσει μακρὰ* wird damit niemals zum langen, er muss stets als Kürze gesprochen werden. Die erste Silbe in *πράγματος* ist eine *φύσει μακρά*, sie enthält ein langes *α* und muss lang gesprochen werden, ebenso auch die Silbe *mons* und *pons*, die zweite Silbe in *legens*, *amans*. Die erste Silbe in *ἐστί*, die vorletzte Silbe in *ubi sint tuae tenebrae* ist eine *θέσει μακρά*; es hat diese Silbe als Bestandtheil des Rhythmizomenons die rhythmische Bedeutung von langvocaligen Silben, aber dennoch ist ihr Vocal stets ein kurzer und auch dann, wenn der rhythmische Ictus darauf ruht, als kurzer Vocal zu sprechen. Der natürlichen Beschaffenheit des Vocales wird durch die rhythmische Geltung der Silbe kein Zwang angethan, sie bleibt auch innerhalb des Rhythmus stets ein unveränderliches Element.

Die Bedeutung des consonantischen Elementes für die rhythmische Zeitdauer geht nun aber noch weiter. Um sie zu erörtern, gehen wir auf die fünf von den alten *ῥυθμικοὶ* unterschiedenen Arten der Silbenzeit zurück und drücken sie in der Weise durch ein Schemata aus, dass wir die jedesmalige natürliche Kürze durch ⏑, die natürliche Länge durch –, die darauf folgenden Consonanten je ihrer Zahl nach durch einen, zwei oder drei kleine verticale Striche: |, ||, ||| bezeichnen. Wir beginnen mit der Silbenform, welche nach den *ῥυθμικοὶ* die längste Zeitdauer beim Sprechen einnimmt:



Die Silbenform – || d. h. langer Vocal mit 2 folgenden Consonanten, bedarf, wie die *ῥυθμικοὶ* richtig bemerken, beim Aussprechen längerer Zeit als die Silbenform – |, in welcher auf den langen Vocal nur 1 Consonant folgt, und diese ist wiederum länger als die Silbenform –, in welcher auf den langen Vocal gar kein Consonant folgt. Man wird sich hiervon sofort überzeugen, wenn man die Silben *ηξ*, *ης*, *η* jede mehrmals hinter-

einander spricht. Bezeichnen wir die Dauer der Silbe η als eine zweizeitige, so müssen wir den Alten Recht geben, dass ης und ηξ länger als zweizeitig sind. So ist es beim gewöhnlichen Sprechen. Aber wenn auch der ῥυθμοποιὸς sich den Unterschieden des gewöhnlichen Sprechens anschliesst, so gibt er sich ihnen doch nicht unbedingt hin: er räumt der Silbenform ⏑ || eine grössere Zeitdauer als der Silbenform ⏑ | ein, macht sie gerade zu einer θέσει μακρά, aber die zu den langen Vocalen hinzukommenden consonantischen Elemente lässt er für das sprachliche Rhythmizomenon unbeachtet; er weist im Rhythmus der Silbenform – || keine längere Zeitdauer an als der Silbenform – |. Hat aber das Hinzukommen des consonantischen Elementes für den langen Vocal keine die rhythmische Zeitdauer verstärkende Bedeutung, so hat doch umgekehrt der Mangel eines folgenden consonantischen Elementes in gewissen Fällen eine die rhythmische Zeitdauer des langen Vocales schwächende und mindernde Bedeutung. Wir können sagen: folgt auf den langen Vocal ein consonantisches Element, so ist er in jedem Falle auch als Rhythmizomenon eine lange Silbe, folgt aber ein Vocal, so kann er auch die Bedeutung einer rhythmischen Kürze haben. Deshalb wird eine solche Silbenform von den alten Technikern eine κοινὴ συλλαβὴ genannt, und zwar ist dies, weil mehrere Arten von κοιναὶ συλλαβαὶ unterschieden werden, der τρόπος πρῶτος der κοινή: „ὅταν μακρῷ φωνήεντι ἐπιφέρηται φωνῆεν“ Hephaest. cap. 1.

Der Silbenform – | steht nach der Theorie der ῥυθμικοὶ die Silbenform ⏑ ||| im Maasse analog, sowie ferner der Silbenform – die Silbenform ⏑ ||. Wie – | stets und immer eine rhythmische Länge, so muss auch ⏑ ||| stets und immer eine rhythmische Länge sein (die paar Ausnahmen sind hier in der That poetische Licenzen, die sich der Dichter „des Metrums wegen“ bei Eigennamen erlauben musste). Dagegen hat die Silbenform ⏑ || nur in den meisten Fällen, aber keineswegs immer die Bedeutung der rhythmischen Länge. Drei folgende Consonanten (⏑ |||) sind unter jeder Bedingung kräftig genug, um dem kurzen Vocale die Geltung der rhythmischen Länge zu geben, aber wenn bloss zwei Consonanten folgen, so kommt es eben auf die Natur und das Organ und die Stellung dieser Con-

sonanten an, ob sie kräftig genug sind, die Silbe zur rhythmischen Länge zu machen, oder ob die Silbe die natürliche Zeitdauer des kurzen Vocales behält. So kann denn nun manche der unter die Kategorie ⏑ ‖ fallenden Silben, namentlich eine solche, deren zweiter Consonant ein liquider ist, eine *συλλαβὴ κοινή* sein, d. h. der Dichter kann sie nach freiem Ermessen sowohl als rhythmische Länge wie als rhythmische Kürze gebrauchen. Und zwar ist dies der *δεύτερος τρόπος κοινῆς*: „*ὅταν βραχεῖ φωνήεντι ἐπιφέρηται ἐν τῇ ἑξῆς συλλαβῇ σύμφωνα δύο ὧν τὸ μὲν πρῶτον ἄφωνον* (eine Muta) *ἐστί, τὸ δὲ δεύτερον ὑγρόν* (eine Liquida)". Hephaest. l. l.

Die Silbenform ⏑ ist unter den Kürzen die kürzeste, wie – unter den Längen die kürzeste ist. Und so steht sie in ihrer Behandlung durch den *ῥυθμοποιὸς* der Silbenform – in gewisser Weise analog. In demselben Falle, wo diese zu einer rhythmischen Kürze wird (im Auslaute des Wortes bei folgendem vocalischen Anlaute), verliert die Silbenform ⏑ meist ihre einzeitige Dauer, sie hört auf ein *μέρος ῥυθμιζομένου* zu sein.

Die Silbenform ⏑ | participirt dagegen bisweilen an der Natur der Silbenform ⏑ ‖, indem schon der Eine folgende Consonant in der Weise den kurzen Vocal kräftigt, dass er die rhythmische Bedeutung der Länge erhält. Die alten Techniker nennen dies den *τρίτος τρόπος κοινῆς* („*ὅταν βραχεῖα συλλαβὴ τελικὴ λέξεως ᾖ μὴ ἐπιφερομένων τῶν τῆς θέσει μακρᾶς ποιητικῶν συμφώνων*"). Es ist aber gleich zu bemerken, dass diese von den Alten statuirte dritte Art der *κοινὴ* fast überall nur scheinbar von der zweiten Art der *κοινὴ* verschieden ist.

Die Bedeutung, welche das consonantische Element für die Rhythmopöie hat, lässt sich in Folgendem zusammenfassen:

Im Auslaute des Wortes bedarf innerhalb des Verses sowohl der lange wie der kurze Vocal eines darauf folgenden ihn stützenden consonantischen Elementes, wenn er für den Rhythmus seine natürliche Silbenquantität behaupten soll. Ist dies nicht der Fall, so wird die Länge zur rhythmischen Kürze, die Kürze verschwindet vor dem folgenden Vocale. Im Inlaute des Wortes bedarf der lange oder kurze Vocal eines solchen consonantischen Schutzes nicht, aber auch hier steht es dem *ῥυθμοποιὸς* frei, ohne folgenden Consonanten bestimmte Längen zu rhythmischen

Kürzen zu machen und bestimmte Kürzen durch Synekphonesis verschwinden zu lassen.

Langer Vocal mit folgendem consonantischen Elemente gilt rhythmisch stets als eine Länge.

Kurzer Vocal mit Einem Consonanten ist bis auf wenige Fälle auch in der Rhythmik eine Kürze, mit drei Consonanten ist er stets und mit zwei Consonanten in den meisten Fällen eine rhythmische Länge, und nur von bestimmten Consonantengruppen eine *κοινή*.

Wir sehen hieraus, dass die beiden Hauptkategorieen, welche der Darstellung des Einzelnen zu Grunde gelegt werden müssen, folgende sind: 1) Behandlung des Vocales, auf den ein consonantisches Element folgt. 2) Behandlung des Vocales, welcher eines folgenden consonantischen Elementes entbehrt. Die von den Alten aufgestellten Kategorieen der 3 *τρόποι κοινῆς* sind sicherlich gut gemeint, aber es ist nicht räthlich, dieselben für eine umfassendere Betrachtung der Silben, als der Bestandtheile des Rhythmizomenons, zur Grundlage zu nehmen.

§ 19.

Vocal vor folgendem consonantischen Elemente.

Im Voraus zu bemerken ist, dass der griechische Dichter sein ʽ (*spiritus asper*), ebenso wie der lateinische Dichter sein *h* nicht als Consonanten betrachtet.

Langer Vocal vor folgendem consonantischen Elemente,

einerlei ob Ein oder zwei Consonanten folgen und ob diese demselben Worte oder dem folgenden angehören, ist in der Poesie eine rhythmische Länge. Nur dann etwa, wenn in einem Epigramme ein *Nomen proprium* namhaft zu machen war, welches in keiner Weise in den elegischen Rhythmus passen will, z. B. *Θουκυδίδης*, *Ῥουφίνιος*, hat sich der Dichter die Freiheit genommen, die vor dem Consonanten stehende Länge als rhythmische Kürze zu gebrauchen.

Kurzer Vocal vor drei Consonanten

ist stets eine rhythmische Länge. Nur dann, wenn ein nothwendig zu gebrauchender Eigenname wie Ἠλἕκτρῠωνος sich dem Metrum nicht anders fügte, hat die epische Poesie dies Gesetz überschritten und den kurzen Vocal auch dem Rhythmus nach als Kürze gelten lassen.

Kurzer Vocal vor zwei Consonanten

(auch ξ, ψ, ζ gelten als 2 Consonanten) wird verschieden behandelt, je nach der Stellung des consonantischen Elementes.

Erstens: die beiden Consonanten bilden den Wortauslaut z. B. ἐξ, Τίρυνς, ἅλς, bei dorischen Dichtern auch μάκαρς, χέρς, oder der eine Consonant bildet den Wortauslaut, der andere den Anlaut des folgenden Wortes, z. B. ἐς δῖαν, μὲν δόρυ, πάτερ τῶν, ἐκ μέν. Hier gilt die Silbe mit kurzem Vocale stets als rhythmische Länge. Nur haben bisweilen diejenigen Dialecte, welche in ihrer Sprache ein ϝ haben, einerlei, ob es geschrieben ist oder nicht, diesem Laute nicht die Bedeutung eines Consonanten beigemessen. Es muss dies darin seinen Grund haben, dass das Digamma sich in seiner Aussprache nicht sehr von dem Vocale *u* unterschied.

In Compositis, deren erstes Glied auf 2 Consonanten ausgeht, z. B. ἔξ-εστι, oder deren erstes Glied auf Einen Consonanten auslautet, während das folgende mit einem Consonanten anlautet, z. B. ἐκ-λιπών, ἐκ-λύει, ἐκ-νεύει, wird das erste Glied in Beziehung auf die rhythmische Zeitdauer des Vocales als ein selbstständiges Wort betrachtet, die Kürze ist also eine rhythmische Länge.

Zweitens: die beiden Consonanten bilden den Inlaut des Wortes oder sie bilden den Auslaut des folgenden Wortes. Hier berücksichtigt der Dichter die Natur des Consonanten.

I. Ist der zweite Consonant eine Muta oder ein Zischlaut, so gilt der kurze Vocal stets als rhythmische Länge (θέσει μακρά): φεύγοντες, ἀρκέσει, χερσὶν ἐπισπεῖν, ἐπὶ πτόλιν, ἐπὶ ξεστοῖσι. Ebenso auch von verdoppeltem Consonanten: ἐΰῤῥοος und ζ: ἐΰζυγος. Diese Norm ist einige Male in der homerischen Poesie bei Wörtern, welche sich dem Metrum

nicht anders fügten, überschritten: vor inlautender Doppelconsonanz in den Eigennamen Ἱστίαια und Αἰγυπτίας

Il. B 537 Χαλκίδα τ' Εἰρέτριάν τε, πολυστάφυλόν θ' Ἵστίαιαν.

Il. I 382 Αἰγῠπτίας ὅθι πλεῖστα δόμοις ἐν κτήματα κεῖται;

vgl. Od. δ 127 Αἰγῠπτίῃς, δ 229 Αἰγῠπτίη, ξ 286 Αἰγυπτίους, ähnlich bei Pindar Nem. 7, 35 Νεŏπτόλεμος; vor anlautender Doppelconsonanz bei einigen mit ζ und σκ beginnenden Wörtern

Il. B 824 οἳ δὲ Ζέλειαν ἔναιον ὑπαὶ πόδα νείατον Ἴδης.

Il. B 634 οἵ τĕ Ζάκυνθον ἔχον, ἠδ' οἳ Σάμον ἀμφενέμοντο.

Il. B 465 ἐς πεδίον προχέοντŏ Σκαμάνδριον· αὐτὰρ ὑπὸ χθών.

Od. ε 237 δῶκε δ' ἔπειτᾰ σκέπαρνον ἐΰξοον· ἦρχε δ' ὁδοῖο;

vgl. Il. Δ 103, 121. Od. α 246, π 123. Il. B 467. Hesiod th. 345. Ausserdem bei Hesiod und Pindar vor anlautendem σκ der Wörter σκιή und σκοτεινόν

Hes. op. 589 εἴη πετραίη τĕ σκιὴ καὶ βίβλινος οἶνος.

Pind. Nem. 7, 61 ξεῖνός εἰμῐ· σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον.

Vor anlautendem πτ in dem von Plato Phaedr. p. 252 angeführten ἀθάνατοι δὲ πτέρωτα. Auffallender ist die Licenz, die sich ein Komiker in einem von Diog. Laert. 2, 108 citirten Verse gestattet:

ἀπῆλθ' ἔχων Δημοσθένους τὴν ῥομβŏστωμυλήθραν.

II. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste eine Muta, so kann, wie Hephästion p. 11 lehrt, der Dichter die Silbe willkürlich als rhythmische Länge oder als rhythmische Kürze gebrauchen (sie ist eine κοινή). Aber in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, ist dieser Satz nicht richtig. Es kommt hierbei nämlich zunächst auf die Beschaffenheit der Liquida an. Eine auf richtiger Beobachtung ruhende Bemerkung hatte nach Hephästions Mittheilung p. 14 Heliodor gemacht: φησὶ δὲ ὁ Ἡλιόδωρος τὸ μ ἐπιφερόμενον ἀφώνῳ ἧττον τῶν ἄλλων ὑγρῶν κοινὰς ποιεῖν ἐν τοῖς ἔπεσι συλλαβάς, ein Satz, den auch die Metrik des Aristides wiederholt p. 47. Mit Unrecht lässt Hephästion diesen Unterschied der liquiden Consonanten unberücksichtigt. Aber nicht bloss auf die Beschaffenheit der Liquida, sondern auch auf die Lautstufe der vorausgehenden Muta (ob Tenuis, Aspirata oder Media) kommt es an, wie zuerst der Engländer Dawes erkannte. Porson u. A. haben dann nachgewiesen, dass die rhythmische Beschaffenheit der

Silbe auch noch von der Eigenthümlichkeit der Dichtungsart (ob epische oder dramatische Poesie) und von der verschiedenen Stellung der beiden Consonanten im Inlaute oder im Anlaute des Wortes abhängt. Die Sachlage wird durch dies Zusammentreffen von 4 verschiedenen Factoren etwas complicirt. Im Allgemeinen lassen sich dieselben folgendermassen bestimmen:

1. Beschaffenheit der Liquida: ϱ ist der rhythmischen Kürze am geneigtesten, etwas weniger die Liquida λ, am wenigsten ν und μ.

2. Beschaffenheit der Muta: Tenuis und Aspirata sind der rhythmischen Kürze gleich geneigt, dagegen begünstigt die Media die rhythmische Länge.

3. Im An- und Inlaute des Wortes wird der kurze Vocal leichter eine rhythmische Länge als wenn er im Auslaute des Wortes steht.

4. Die Epiker, die Elegiker, Iambographen und die monodischen Meliker Alcäus, Sappho, Anakreon begünstigen durchaus die rhythmische Länge (wir können dies den homerischen Standpunct nennen). Die attischen Dramatiker dagegen begünstigen die rhythmische Kürze, und zwar die Komiker noch mehr als die Tragiker, nur dass die älteren Komiker vor einer Media mit λ, μ, ν eben so wenig wie Homer eine rhythmische Kürze zulassen, während dies bei den Tragikern und den Dichtern der mittleren und neueren Komödie geschehen kann. Pindar und die übrigen Dichter der chorischen Lyrik nehmen einen zwischen Homer und den Dramatikern in der Mitte stehenden Standpunct ein.

a. H o m e r ist hier zu fassen als der älteste Repräsentant des ionischen Dialectes. Von allen griechischen Dialecten ist der ionische am weichsten, der grösste Begünstiger der Vocale. Damit hängt es sicherlich zusammen, wenn der ionische Dichter an Consonantenverbindungen gleichsam Anstoss nimmt, die der Attiker leicht überwindet. Dem Sprachgefühle des Ioniers erscheinen Doppelconsonanzen, die für den Attiker die sprachliche Kürze des Vocals nicht beeinträchtigen, gewichtig genug, um dem vorausgehenden kurzen Vocale die rhythmische Bedeutung der Länge einzuräumen. Die leichtesten von allen Consonantenverbindungen sind die einer Muta mit folgendem ϱ oder

mit folgendem λ: nur vor diesen, am leichtesten durch die Organe zu bewältigenden, am wenigsten Zeit einnehmenden Verbindungen mag sich der ionische Dichter entschliessen, dem vorausgehenden kurzen Vocale auch im Rhythmus die Bedeutung einer Kürze einzuräumen, aber in den ungleich häufigeren Fällen macht er auch hier die grammatische Kürze zu einer rhythmischen Länge. Was nun die beiden Consonanten ϱ und λ betrifft, so ist von ihnen ϱ leichter als λ mit vorausgehender Muta zu sprechen, und so lässt sich leicht bemerken, dass auch bei Homer vor *muta cum* λ die rhythmische *βραχεῖα* seltener ist als vor *muta cum* ϱ, insonderheit ist vor einer Media und λ stets die Länge gewahrt, während vor einer Media und ϱ, wenigstens vor δϱ und βϱ*), die Kürze vorkommt. Eine Verbindung aber der Muta mit der Liquida ν oder μ erscheint der homerischen Poesie viel zu gewichtig, als dass vor ihr der kurze Vocal auch im Rhythmus eine Kürze sein könnte. Denn von den Versen

Il. Υ 220 *ὅς δὴ ἀφνειότατον γένετο θνητῶν ἀνθρώπων.*
Od. ϱ 375 *ὦ ἀρίγνωτε συβῶτα, τίη δὲ σὺ τόνδε πόλινδε.*
Od. κ 204 *ἠρίθμεον, ἀρχὸν δὲ μετ' ἀμφοτέροισιν ὄπασσα.*

sind die beiden ersten mit Krasis, der letzte mit contrahirten Vocalen zu lesen; andere Verse, in denen sich vor einer Muta mit μ oder ν eine rhythmische Kürze fand, wie Od. η 89, Hym. Apoll. 209, sind mit Recht emendirt. Hesiod aber hat auch vor einer Muta mit ν die rhythmische Kürze zugelassen, nämlich Op. 567 *ἀκρŏκνέφαιος* und 319 *ἔτικτĕ πνέουσαν.*

Homers Weise, die Muta c. liquida zu behandeln, sehen wir nun auch durchgängig bei seinen späteren Stammesgenossen in ihren elegischen und iambischen Dichtungen befolgt, und auch wo Nicht-Ionier diese poetischen Gattungen pflegen, schliessen sie sich der homerischen Norm ihrer ionischen Vorbilder an. Bloss der Dorer Theognis macht in seinen Elegieen eine Ausnahme, denn hier ist auch vor einer Muta mit ν oder μ die rhythmische Kürze zugelassen. In den im epischen Metrum gehaltenen Partien der attischen Dramatiker sind nicht die Normen

---

*) Eine rhythmische Kürze vor γϱ ist nicht nachzuweisen, denn Od. μ 330

καὶ δὴ ἄγρην ἐφέπεσκον ἀλητεύοντες ἀνάγκῃ

ist mit Krasis zu lesen.

Homers, sondern diejenigen, welche für den iambischen Dialog u. s. w. gelten, angewandt; mit Unrecht spricht Heliodor den Hexametern des Komikers Kratinus die bei Homer nicht vorkommende rhythmische Kürze vor einer Muta c. λ ab. Hephaest. p. 14 ff. Auch die Epiker der alexandrinischen Zeit und der ersten Jahrhunderte des Kaiserthums behandeln die Kürze vor der Muta c. liquida wie die Attiker; erst Nonnus kehrt zum homerischen Gebrauche zurück. G. Hermann *de argum. pro antiquitate Orphei Argonauticorum prolatis* (*opusc. II*).

b. Die attischen Dramatiker. Der Attiker Solon schliesst sich in seinen elegischen und iambischen Poesieen, so weit wir erkennen können, in Beziehung auf die rhythmische Bedeutung der *muta cum liquida* dem Standpuncte der ionischen Elegiker und Iambographen an. Dies ist nicht die nationale attische Weise, die vielmehr durch die attischen Dramatiker repräsentirt wird. Sie weichen von der homerischen Weise aufs merklichste ab, aber wir dürfen überzeugt sein, dass sie nicht etwa den älteren Dichtern gegenüber eine neue Art in der Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenons eingeführt haben, sondern dass ihre Weise die seit alter Zeit in der attischen Volkspoesie der Dionysus- und Demeterfeste, aus denen das Drama hervorging, übliche war. Der attische ῥυθμοποιὸς wird von Anfang an von einem anderen Sprachgefühle als der ionische geleitet, er hat eine grössere Energie und Leichtigkeit in der Bewältigung der Consonantengruppen. Hinter einer Tenuis oder Aspirata bietet ihm ν und μ nicht mehr Schwierigkeit dar als ϱ und λ, und im entschiedenen Gegensatze zu Homer wird von ihm bis auf einen einzigen weiter unten anzugebenden Unterschied die Silbenform ⏑ | ν und ⏑ | μ nicht anders als ⏑ | λ behandelt. Wir lassen zunächst die besondere Berücksichtigung, welche der Attiker der im Ganzen seltenen Verbindung einer Media mit der Liquida zu Theil werden lässt, bei Seite und haben zunächst hervorzuheben, dass er eine auslautende Kürze bei folgender (das nächste Wort anlautender) *muta cum liquida* stets im Verse als Kürze gebraucht, während ihr Homer fast überall die Bedeutung einer rhythmischen Länge gibt und nur sehr selten als Kürze gelten lässt. Aber auch eine an- und inlautende Kürze ist im Verse des attischen Dramatikers viel häufiger eine rhythmische Kürze

als eine rhythmische Länge, während bei Homer das Vorkommen derselben als rhythmische Kürze das ungleich ungewöhnlichere ist. Dabei macht der attische Dramatiker nun auch noch für die inlautende Kürze zu Gunsten ihrer Geltung als rhythmische Kürze einen Unterschied. Ist sie nämlich ein Augment oder eine syllabische Reduplicationssilbe oder ist sie der Schluss des ersten Gliedes eines Compositums, so wird sie nach derselben Norm behandelt, als wenn sie den Auslaut eines Wortes bildete, d. h. sie gilt als rhythmische Kürze. Denn nur wenig Beispiele finden sich, wo derartige Kürzen als rhythmische Längen gebraucht sind, z. B.:

Soph. El. 366 πάντων ἀρίστου παῖδα κεκλῆσθαι καλοῦ.
Orest. 12 ᾧ στέμματα ξήνασ' ἐπέκλωσεν θεά.
Andr. 2 ὅθεν ποθ' ἕδνων σὺν πολυχρύσῳ χλιδῇ.
Phoen. 585 ὦ θεοί, γένοισθε τῶνδ' ἀπότροποι κακῶν.
Orest. 128 εἴδετε παρ' ἄκρας ὡς ἀπέθρισεν τρίχας.
Hecub. 492 οὐχ ἥδ' ἄνασσα τῶν πολυχρύσων Φρυγῶν.
Hecub. 205 σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν.
Choeph. 607 πυρδαῆ τιν' ἀπρόνοιαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινόν.

Das eigentliche Gebiet, wo die Dramatiker eine Kürze vor *muta cum liquida* zur θέσει μακρὰ machen, beschränkt sich also auf den An- und Inlaut uncomponirter Wörter oder selbstständiger Wortglieder der Composition mit Ausschluss des Augmentes und der Reduplicationssilben. Aber auch hier ist, wie schon bemerkt, die βραχεῖα häufiger als die θέσει μακρά. Ein ungefährer Ueberblick wird sich aus Folgendem ergeben (die ungeraden Stellen der Trimeter u. s. w., an denen eine συλλαβὴ ἀδιάφορος legitim ist, sind bei diesen Zählungen übergangen): ε in τέκνον und seinen Casus und Ableitungen ist in der Medea 42 mal als βραχεῖα (darunter sehr häufig τέκν'), 10 mal als θέσει μακρὰ gebraucht, in der Hecuba 11 mal als βραχεῖα, 5 mal als θέσει μακρά, in den Phoeniss. 22 mal als βραχεῖα, 8 mal als θέσει μακρά, im Orest 4 mal als βραχεῖα, 3 mal als θέσει μακρὰ gebraucht. — Das α in πατρὸς u. s. w. in den Phoen. 29 mal βραχεῖα, 9 mal θέσει μακρά, in der Hecuba 5 mal βραχεῖα, 5 mal θέσει μακρά, in der Medea 11 mal βραχεῖα, 6 mal θέσει μακρά, im Orest 21 mal βραχεῖα, 9 mal θέσει μακρά. Etwa in demselben

Verhältnisse auch die übrigen hierhergehörenden Wörter. Die Verwendung als *θέσει μακρὰ* ist immer das seltenere, aber bei jedem der unter die angegebene Kategorie fallenden Wörter ist sie zulässig.

Es bleibt nun noch die Verbindung einer Media mit *λ*, *μ*, *ν* übrig. Nach Meineke Com. Att. 1 p. 294 stehen hier die Dichter der alten attischen Komödie gänzlich auf dem homerischen Standpuncte, indem sie von einer jeden solchen Doppelconsonanz dem kurzen Vocale sowohl im An- und In-, wie im Auslaute des Wortes die Bedeutung einer rhythmischen Länge geben. Bei den Dichtern der mittleren und neueren Komödie und ebenso bei den Tragikern ist der kurze Vocal vor einer Media mit *μ* und *ν* stets eine *θέσει μακρά*, aber vor einer Media mit *λ* kann er seiner sprachlichen Natur nach auch als rhythmische *βραχεῖα* verwandt werden. Daher haben hier Wörter wie *γίγνεται*, *Κάδμος*, *κασίγνητος*, *ἀγνόω*, *ἔχιδνα*, *ἁγνὸς* stets eine *θέσει μακρά*; eine *θέσει μακρὰ* findet sich in *ἀπόβλεπτος* Hecub. 355, *κακογλώσσου* ib. 657, *διαβληθήσομαι* ib. 853, *περιβλέπεσθαι* Phoen. 561, eine *βραχεῖα* dagegen Aesch. Supplic. 768 *βῠβλον*, Aq. 1638 *δὲ γλῶσσαν*, frg. Xantr. *κέντημᾰ γλώσσης*, Philoct. 1311 *ἔβλαστες*, Oed. R. 717 *δὲ βλαστάς*, Electr. 440 *ἔβλαστε*, Med. 1252 *ἔβλαστεν*, Orest. *ἀθυρόγλωσσος*. Dass die mittleren und neueren Komiker sich der Prosodie der Tragiker zuwenden, kann nicht sehr auffallen, da sie sich auch in Diction und Anschauung der Tragödie anschliessen. Der Gegensatz zwischen Tragikern und den alten Komikern erklärt sich wohl am leichtesten so, dass die letzteren einen altnationalen Standpunct festhalten, die Tragiker dagegen, wie in vielem anderen, so auch in der Prosodie von *ἔβλαστε* u. s. w. der Manier der chorischen Lyrik folgen.

c. Pindar und die übrigen Vertreter der chorischen Lyrik, die, so weit wir aus ihren kargen Fragmenten zu ersehen vermögen, hierin mit ihm übereinstimmen, trägt dem den kurzen Vocal kräftigenden Einflusse der *muta cum liquida* auf das rhythmische Zeitmaass der Silben viel mehr Rechnung als die Tragiker, aber viel weniger als Homer. Gemeinsam mit den Dramatikern und abweichend von Homer lässt er nicht bloss die Kürze vor | *ρ* und | *λ*, sondern auch vor | *ν* und | *μ* als rhythmische Kürze zu: *ἄκμᾶ* Py 4, 64, *τέκμαίρει* Ol 6, 73, *ἀτέκμαρτα* Ol 7, 45, *πότμος* Ol 8, 15, *δολιχήρετμον* Ol 8, 20,

βᾰθμίδων Py 5, 7, *τε̆θμὸν* N 10, 33, *καλλιρόοισῐ πνοαῖς* Ol 6, 83, *τε̆ κνισσάεσσα* Ol 7, 80, *κᾰπνὸν* Ol 8, 36, *ῠ̈πνον* Py 9, 25, *πῐτναν* N 5, 11, *Θερᾰπνας* N 10, 56, *κε̆ πνέοις* N 10, 87, *ἀδῠπνόῳ* I 2, 25, *τε̆χνα* I 3, 53, was alles bei Homer unerhört sein würde. Und ferner gestattet er, speciell mit den Tragikern übereinstimmend und zugleich von Homer und den Komikern abweichend, vor einer Media cum *λ*, ja sogar auch, was nicht einmal bei den Tragikern vorkommt, vor einer Media cum *μ* die *βραχεῖα*: *ε̆̈βλαστε* N 8, 7; *Κᾰδμου* Py 8, 47. In allem Uebrigen aber stimmt er weit mehr mit Homer, als mit den Dramatikern zusammen. Es mag eine Consonantengruppe folgen, von welcher Art sie ist, | *ρ* oder | *λ* oder | *ν* oder | *μ*, immer ist der ihr vorausgehende kurze Vocal viel häufiger eine *θέσει μακρά*, als eine rhythmische *βραχεῖα*. Wir dürfen daher einen solchen Vocal an Stellen, wo er dem Metrum zufolge als *συλλαβὴ ἀδιάφορος* aufgefasst werden könnte, als rhythmische Länge annehmen, was namentlich für die Spondeen der dactylo-epitritischen Strophen nicht ohne Wichtigkeit ist. Der Abstand von den Tragikern ergibt sich am leichtesten, wenn wir die bei ihnen in Anwendung gebrachten Kategorieen der Wörter auch für Pindar zu Grunde legen: 1) die wortauslautende Kürze (vor *muta c. liquida* im Anlaute des nächsten Wortes), 2) die auslautende Kürze im Gliede eines Compositums, 3) die kurze Augment- und Reduplicationssilbe, 4) die inlautende Kürze eines nicht componirten Stammes. Wir wollen nach diesen Kategorieen für einige pindarische Oden die hier vorkommende Verwendung des kurzen Vocales als einer *θέσει μακρὰ* und einer *βραχεῖα* aufzählen, indem wir die *θέσει μακρὰ* durch –, die *βραχεῖα* durch ⌣ bezeichnen.

Grammatische Kürze im	Ol 3		Ol 6		Ol 7		Ol 8		Py 1		Py 4	
	–	⌣	–	⌣	–	⌣	–	⌣	–	⌣	–	⌣
nicht componirten Stamme	4	2	15	8	15	7	9	6	13	3	40	7
Augment. und Reduplicat.	3	0	2	1	2	3	3	1	1	0	7	1
Auslaute eines Compositionsgliedes	2	3	7	1	2	0	2	2	4	2	15	2
Auslaute eines Wortes	6	4	12	7	6	7	6	4	5	5	16	23

Diese statistische Uebersicht ergibt schon, dass für die drei ersten dieser Kategorieen (nicht-componirter Stamm, Augment und Reduplication, Auslaut eines Compositionsgliedes), die bei den Attikern sehr wichtig sind, von Pindar durchaus kein Unterschied gemacht ist; denn in allen diesen Fällen ist die *θέσει μακρὰ* bei ihm viel häufiger als die *βραχεῖα*, wir können etwa sagen doppelt so häufig. Dagegen lässt sich bemerken, dass bei Pindar im Auslaute des ganzen Wortes die kurze Silbe zwar auch im Ganzen noch immer häufiger eine *θέσει μακρά*, als eine *βραχεῖα* ist, aber dass gerade der Wortauslaut die Stelle ist, an welcher immerhin häufiger als im Inlaute des Wortes die rhythmische *βραχεῖα* angewandt ist. Aber auch dies ist keineswegs als eine stark hervortretende Eigenthümlichkeit zu urgiren. Das richtige Urtheil wird wohl dies sein: Pindar verfährt in Bezug auf die *Muta cum liquida* bei einer nicht zu verkennenden Vorliebe für die *θέσει μακρὰ* mit absoluter Willkür, nur dass er für die Verbindung der *Media cum liquida* eine bestimmte Schranke einhält. Es ist völlig unmöglich, einer Kürze, auf welche eine *Tenuis c. liquida* oder *Aspirata c. liquida* folgt, anzusehen, ob sie für den Rhythmus als *βραχεῖα* oder *θέσει μακρὰ* dienen soll, und derjenige, welcher seine Oden nicht so gut wie auswendig weiss, vermag daher auf keine Weise, dieselben mit Einhaltung des richtigen rhythmischen Ictus zu lesen, es gilt dies sogar auch für die meisten der einfachen dactylo-epitritischen Strophen. Hat ein Herausgeber des Pindar wirklich das Interesse, einen lesbaren Text zu liefern, so sollte er nicht verschmähen, über diejenigen Kürzen vor einer *Muta cum liquida*, welche rhythmische *βραχεῖαι* sind, das Zeichen der Kürze drucken zu lassen. Versäumen doch die Herausgeber der römischen Komödien, wo die rhythmischen Verhältnisse viel einfacher als bei Pindar sind, das Hinzufügen der rhythmischen Icten nicht. Wer die 10te nemeische Ode nicht auswendig kann, der wird, obwohl sie eine der einfachsten metrischen Compositionen Pindars ist, ohne den respondirenden Vers der übrigen Strophen zu Rathe zu ziehen, nicht wissen, ob hier gelesen werden soll:

δᾶμον ὀτρύνει ποτὶ βουθυσίαν Ἥρας ἀέθλων τε̄ κρίσιν

oder *δᾶμον ὀτρύνει ποτὶ βουθυσίαν Ἥρας ἀέ̆θλων τε̆ κρίσιν,*

denn beide Arten der Prosodie sind bei Pindar gleich legitim,

und bei beiden Arten entsteht ein völlig legitimes und richtiges Metrum der dactylo-epitritischen Strophenart.

III. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste wiederum eine Liquida oder ein Zischlaut, z. B. ἀμνός, ἐσμός, μασλής, so wird der vorausgehende kurze Vocal als rhythmische Länge gebraucht Hephaest. p. 12. Bloss in folgenden Fällen kommt er als rhythmische Kürze vor:

1) In der bei den dorischen Dichtern statt ἐσθλὸς üblichen Form ἐσλὸς kann das ε als rhythmische Kürze dienen.

Py. 3, 66 καί νῦν ἔσλοῖσι παραχεῖν.

Nem. 4, 95 μαλακά μὲν φρονέων ἔσλοῖς.

An andern Stellen gebraucht es Pindar als rhythmische Länge Ol. 1, 99. Ol. 2, 97. Ol. 2, 63.

2) Vor folgendem μν behält bei dorischen, attischen und alexandrinischen Dichtern der kurze Vocal bisweilen die Geltung der rhythmischen Kürze Hephaest. 13. Im Auslaute:

Kratin. Panept. fr. 3	ἀλλοτριογνώμοις ἐπιλήσμοσι μνημονικοῖσι.
Iphig. Aul. 68	δίδως ἑλέσθαι θυγατρὶ μνηστήρων ἕνα.
Iphig. Aul. 852	ἀλλ' ἢ πέπονθα δεινά· μνηστεύαν γάμοις.
Callim. fr. 27 Bent.	τὼς μὲν ὁ Μνησάρχειος ἔφη ξένος, ὧδε συναινῶ.

Im Inlaute:

Epicharm. Megarid.	εὔυμνος καὶ μουσικοὶ ἔχουσα πᾶσαν φιλόλυρος.
Aeschyl. Agam. 999	τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ.

Kurzer Vocal vor Einem Consonanten.

1. In der Endsilbe des Wortes.

Die kurze Endsilbe ist entweder eine geschlossene oder eine offene: im ersten Falle tritt zu dem kurzen Vocale noch Ein den Wortauslaut bildender Consonant hinzu, während das folgende Wort mit einem Vocale beginnt; im anderen Falle bildet der kurze Vocal selber den Wortauslaut und das folgende Wort beginnt mit Einem Consonanten.

Im Auslaute der metrischen Periode (des Metrons oder Hypermetrons) kann sowohl die geschlossene wie die kurze offene Silbe die Function der rhythmischen Länge übernehmen.

d. h. wo die Beschaffenheit des Rhythmus gemäss eine lange Silbe den Auslaut der Periode bilden sollte, da kann der Länge überall eine Kürze substituirt werden. Terent. Maur. 1640:

Omnibus in metris hoc iam retinere momento,
In fine non obesse pro longa brevem.

Diese Kürzen an Stelle der Länge sind für uns ein Hauptkriterium, um in der höheren lyrischen Poesie die Grenze der Perioden zu erkennen, worauf auch Aristoxenus in einer bei Victorinus p. 83 erhaltenen Stelle hinweist: *Aristoxenus musicus dicit breves finales in metris, si collectiones sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri.* Die Metriker fassen diese Erscheinung zusammen mit der ebenfalls am Periodenende legitimen Substitution der Länge an Stelle einer Kürze, indem sie das Gesetz aufstellen: *παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβὴ ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν* Heph. p. 28. *Finalem syllabam in omnibus metris indifferenter accipi* Serv. p. 364. *Omnis syllaba in versu ultima ἀδιάφορος est i. e. indifferenter accipitur nec interest utrum producta sit an correpta* Maximus Victorinus p. 1957 Putsch. Beide Erscheinungen, die hier unter der *τελευταία ἀδιάφορος* als Einheit subsummirt werden, beruhen, wie wir weiterhin ersehen werden, auf zwei verschiedenen rhythmischen Principien und müssen daher ihrem Wesen nach genau von einander gesondert werden.

Die von der gesammten griechischen Poesie für den Auslaut der Periode gestattete Freiheit, eine geschlossene oder offene kurze Endsilbe an Stelle der rhythmischen Länge zu gebrauchen, kommt nun in der älteren d. i. der episch-homerischen Poesie — viel seltener in der späteren — auch vielfach im Inlaute der Periode vor. Deshalb fassen die Metriker eine solche Endsilbe schlechthin als *συλλαβὴ κοινὴ* auf und zwar als *τρίτος τρόπος κοινῆς*. „Die dritte Art der bald als Länge bald als Kürze zu gebrauchenden Silbe ist die kurze Endsilbe, auf welche keine Doppelconsonanz, sondern nur Ein oder gar kein Consonant folgt". Hephaest. p. 17. Der hier von Hephästion zuletzt angegebene Fall (eine Silbe, auf die gar kein Consonant folgt d. h. eine offene kurze Schlusssilbe mit einem darauf folgenden vocalisch anlautenden Worte) gehört in die im folgenden

§ zu besprechende Kategorie: in der That gebraucht Homer bisweilen auch eine solche Silbe als rhythmische Länge, doch ist dies, wie sich zeigen wird, immer nur eine Ausnahme gegenüber den zahlreichen Fällen, wo bei ihm eine kurzvocalige Endsilbe mit einem dem kurzen Vocale folgenden einfachen Consonanten, mag dieser nun demselben Worte oder dem folgenden Worte angehören, die Function der rhythmischen Länge hat. Der Gebrauch einer solchen kurzen Endsilbe statt der rhythmischen Länge ist nun aber in der Weise beschränkt, dass dieselbe nur die Function einer den rhythmischen Ictus tragenden Länge, aber nicht einer ictuslosen Länge übernehmen kann. Es kann also im epischen Hexameter nur der als schwerer Tacttheil stehenden Länge des Dactylus oder Spondeus, nicht aber der als leichter Tacttheil stehenden Länge des Spondeus eine kurze Endsilbe substituirt werden. Da es sich überall um eine kurze Endsilbe, nicht aber um eine kurze Silbe im In- oder Anlaute des Wortes handelt, so kann die in Rede stehende Substituirung der Kürze an Stelle der Länge nur da eintreten, wo auf eine der 6 Ictussilben des Hexameters eine Cäsur folgt. Die häufigste dieser Cäsuren ist die nach der 3ten Ictussilbe (*πενθημιμερὴς τομή*), minder häufig ist die Cäsur nach der 4ten und 2ten Ictussilbe (die letztere muss der Regel nach angewandt werden, wenn hinter der 3ten Ictussilbe die Cäsur fehlt), so wie die Cäsur nach der 5ten Ictussilbe. Demnach muss auch die Substituirung einer kurzen Endsilbe für die Länge am häufigsten für die 3te Ictussilbe des Hexameters, minder häufig für die 4te, 2te und 5te vorkommen; am seltensten kommt sie für die letzte (6te) Ictussilbe und niemals für die 1ste vor.

Wir machten oben einen Unterschied zwischen der geschlossenen kurzen Endsilbe, auf welche ein vocalisch anlautendes Wort folgt und zwischen der geschlossenen offenen Endsilbe, auf welche ein consonantisch anlautendes Wort folgt. Von beiden Arten wird der geschlossenen Endsilbe am häufigsten die Function der rhythmischen Länge übertragen. So z. B. in Il. *A* als 3te Ictussilbe:

153 *δεῦρο μαχησάμενος· | ἐπεὶ οὔτι μοι αἴτιοί εἰσιν.*
226 *οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον | ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι.*
342 *τοῖς ἄλλοις· ἦ γὰρ | ὅγ' ὀλοῇσι φρεσὶ θύει.*

527 οὐδ' ἀτελεύτητον | ὅτι κεν κεφαλῇ κατανεύσω.
523 μεῖναι ἐπερχόμενον, | ἀλλ' ἄντιοι ἔσταν ἅπαντες.

als 4te Ictussilbe:

51 αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος | ἐχεπευκὲς ἐφιείς.

als 2te Ictussilbe:

244 χωόμενος, | ὅτ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.

als 5te Ictussilbe:

85 θαρσήσας μάλα, εἰπὲ θεοπρόπιον | ὅ,τι οἶσθα.

Seltener wird die offene kurze Endsilbe (bei folgendem consonantischen Anlaute) als Ictussilbe verwandt, und zwar am häufigsten ῐ, seltener ᾰ, noch seltener ε, am seltensten ο. Aus Il. *Α* gehören hierher:

283 λίσσομ' Ἀχιλλῆα | μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πᾶσιν.
74 = 86 ὦ Ἀχιλεῦ, κέλεαί με, Διῒ | φίλε, μυθήσασθαι.
45 τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα | τε φαρέτρην.

Nach der Zählung von Hoffmann quaest. Homer. I p. 161 ff. 101 ff. ist in der ganzen Ilias vor folgendem consonantischen Anlaute einem auslautenden ῐ 25mal und ebenso häufig den übrigen auslautenden Vocalkürzen zusammengenommen die Bedeutung der rhythmischen Ictussilbe gegeben worden, während dies bei einer auslautenden geschlossenen Silbe 160mal der Fall ist. Dem Anscheine nach ist freilich die Zahl der als rhythmische Länge gebrauchten offenen Endsilben ungleich grösser. In der homerischen Sprache hat nämlich bei vielen der mit ϱ, λ, μ, ν beginnenden Wörter der anlautende einfache Consonant die Geltung einer Doppelconsonanz, und wie ein solcher Consonant häufig genug bei einer Erweiterung des Wortes durch ein vorangehendes Augment oder Compositionsglied verdoppelt wird und somit eine rhythmische Verlängerung des kurzen Augment- oder Compositionsvocales bewirkt, ebenso wird auch bei einfacher Schreibung desselben eine ihm vorausgehende offene kurze Endsilbe durch ihn zur rhythmischen Länge gekräftigt. Solche Wörter sind ῥήγνυμι, ῥύομαι, ῥίπτω, ῥόπαλον, ῥῖνες, ῥητός, ῥίζα, ῥέα, ῥέω, ῥέζω, λίσσομαι, λιγύς, λιπαρός, λιαρός, λόφος, λῖς, νυός, νευρή, νιφάς, νεύω, μαλακός, μέλεα, μιαρός, μοῖρα, μέγας, μέγαρον u. a. mit den dazu gehörigen Ableitungen. Von andern als mit einer Liquida anlautenden Wörtern gehören δέος, δειλός, δεινός, δήν, σεύομαι mit ihren Ableitungen hierher. Vgl.

Hoffmann a. a. O. p. 110 ff. Bei den meisten der genannten Wörter war der anlautende Consonant noch von einem ϝ begleitet, z. B. ϝρήγνυμι, ϝρίπτω, ϝρητός, bei anderen stand ursprünglich noch ein σ daneben, z. B. σρέω, σνυός, σνευρή, wofür die Vergleichung mit den Dialecten und den verwandten Sprachen im Einzelnen den Nachweis gibt.

Da wir es hier also eigentlich nicht mit einem kurzen Vocale vor einfachen Consonanten, sondern mit einem Vocale vor 2 Consonanten zu thun haben, so erklärt sich denn auch, weshalb von mehreren der angeführten Wörter der vorausgehende kurze Endvocal nicht bloss in der Eigenschaft als Ictussilbe (schwerer Tacttheil), sondern auch als leichter Tacttheil des Spondeus zur rhythmischen Länge gekräftigt ist.

Il. *Ε* 358 πολλὰ | λισσομένη, χρυσάμπυκας ᾔτεεν ἵππους [*Φ* 358, *Χ* 11].
Il. *Ω* 755 πολλὰ | ῥυστάζεσκεν ἑοῦ περὶ σῆμ' ἑτάροιο.
Od. *ν* 438 πυκνὰ | ῥωγαλέην· ἐν δὲ στρόφος ἦεν ἀορτήρ [*ρ* 198, *σ* 109].

Ferner ist hier noch auf eine Eigenthümlichkeit des homerischen Dialectes aufmerksam zu machen, welche sowohl die kurze offene wie geschlossene Endsilbe betrifft. Wie nämlich die ältere römische Poesie zur Zeit des Plautus noch vielfach in den Endsilben den ihnen ursprünglich eigenthümlichen langen Vocal in der Weise festhält, dass sie denselben als δίχρονος gebraucht, während ihn die spätere Sprache durchgängig verkürzt hat, so zeigen auch bei Homer einige Endsilben, welche später stets kurzen Vocal haben, einen als ursprünglich vorauszusetzenden langen Vocal, und kommen deshalb nicht bloss als langer schwerer Tacttheil, sondern auch als langer leichter Tacttheil (im Spondeus) vor. Hoffmann a. a. O. 88 ff. Stets lang ist bei Homer der Vocal ῠ im Nom. Acc. sing. der oxytonirten Substantiva auf ύς: ἰχθύς, πληθύς, ἀχλύς, ἰθύς. Daher

Il. *Ζ* 79 πᾶσαν ἐπ' ἰθὺν ἐστε μάχεσθαί τε φρονέειν τε.
Λ 305 πληθύν· ὡς ὁπότε νέφεα Ζέφυρος στυφελίξῃ.
Υ 421 κάρ ῥά οἱ ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς, οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη.
Φ 127 ἰχθύς, ὅς κε φάγῃσι Λυκάονος ἀργέτα δημόν.
Φ 303 πρὸς ῥόον ἀΐσσοντος ἀν' ἰθύν, οὐδέ μιν ἔσχεν.

Bald lang, bald kurz (wie bei Plautus) ist der Vocal ι in der

singularen Nominativ-, Accusativ- und Vocativ-Endsilbe einiger Wörter auf *ις*: *ὄρνις*, *βλυσυρῶπις*, *ἔρις*, *Κισσηΐς*, *βοῶπις*, *γλαυκῶπις*, *Θέτις*, *θοῦρις*, *ἵππουρις*, *πάϊς*, *κληΐς* u. a., so wie in dem Worte *πρίν*, *τοπρίν*. Hoffmann a. a. O. 99. Daher

Il. *Λ* 36 *τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπῑς ἐστεφάνωτο.*
Σ 357 *ἔπρηξας καὶ ἔπειτα, βοῶπῑ πότνια Ἥρη.*

Die Verwendung einer geschlossenen kurzen Endsilbe als rhythmischer Ictussilbe ist aus der epischen Poesie auch in die chorische Lyrik übergegangen. Bei Pindar hauptsächlich als 3te Ictussilbe der dactylischen Tripodie in den sog. dactylo-epitritischen Metren:

Nem 1, 69 *ἔνεπεν· αὐτὸν μὲν ἐν εἰρήνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον | ἐν σχερῷ*
Py 9, 114 *ὠκύτατον γάμον· ἔστασεν γὰρ ἅπαντα χορὸν | ἐν τέρμασιν αὐτίκ' ἀγῶνος.*
Ol. 13, 109 *Ἑλλάδ' εὑρήσεις ἐρευνῶν μάσσον ἢ ὡς ἰδέμεν. | ἀλλὰ κούφοισιν ἐκνεῦσαι ποσίν.*

Aber auch im epitritischen Bestandtheile dieses Metrums:

Py 4, 183 *τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὺν ἡμιθέοισιν πόθον | ἔνδαιεν Ἥρα.*
Py 3, 6 *τέκτονα νωδυνίας ἅμερον γυιαρκέος | Ἀσκληπίου*

und in logaödischen Reihen:

Py 9, 38 *ἦ ῥ' ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσίπορον τρίοδον | ἐδινήθην.*

Eine kurze offene Endsilbe wird bei Pindar willkürlich vor einem mit *ρ* anlautenden Worte zur rhythmischen Länge erhoben —, dies ist aber gerade wie oben bei Homer streng genommen ein kurzer Endvocal vor folgender Doppelconsonanz, denn dem *ρ* geht alsdann bei Pindar ein *ϝ* voraus. So findet sich der kurze Vocal als rhythmische Länge Py 1, 45 *δὲ ῥίψαις*; Nem 5, 50 *μηκέτι ῥίγει*; Nem 5, 13 *ἐπὶ ῥηγμῖνι*; Nem 8, 29 *ἕλκεα ῥῆξαν*, während er Nem 1, 68 *ὑπὸ ῥιπαῖσι*; Ol 2, 75 *ὁ δὲ Ῥαδαμάνθυος* und sonst die Geltung als rhythmische Kürze behalten hat.

Bei den attischen Dramatikern wird im Inlaute der Periode die kurze Schlusssilbe nur höchst selten als rhythmische Ictussilbe verwandt. Es ist dies eine Licenz, welche wir fast nur in sehr bewegten lyrischen Partien bei Gelegenheit einer Interjection, eines Ausrufes oder einer angstvollen aufgeregten Wiederholung antreffen, z. B. in Dochmien

Eum. 149 ἰὼ παῖ Διός |, ἐπίκλοπος πέλει.
Antig. 1321 ἄγετέ μ' ὅτι τάχος | , ἄγετέ μ' ἐκποδών.
Agam. 1143 ταλαίναις φρεσὶν | Ἴτυν Ἴτυν στένουσ' . . .

Ebenso auch in den anapästischen Hypermetra:

Antig. 132 κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ. | οἴμοι θανάτου.
Oed. C. 139 τὸ φατιζόμενον | . ἰὼ ἰώ.

Um so auffallender ist es, dass die Attiker nach homerischer und pindarischer Weise einer offenen Endsilbe vor folgendem anlautenden ρ sowohl im starken wie im schwachen Tacttheile die Geltung einer rhythmischen Länge geben:

Ran. 406 καὶ τὸ | ῥάκος κἀξεῦρες ὥστ'.
Ran. 1059 μεγαλῶν γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ | ῥήματα τίκτειν.

Das einfache ῥ (an ein ϝρ wie bei Homer und Pindar ist ja nicht zu denken) muss im Anlaute bei den Attikern einen energischeren Consonantenlaut gehabt haben, als das mit einer vorausgehenden Muta verbundene; denn während das letztere als Anlaut fast niemals die vorausgehende Kürze zur rhythmischen Länge verstärkt, geschieht dies bei ihnen vor einfachem ῥ in dem Umfange, dass die ältere Komödie (Meineke hist. com. p. 70) niemals und die Tragödie nur selten dem vorausgehenden Vocale die Geltung der rhythmischen Kürze vindicirt (Mone ad Hippolyt. 461):

Prom. 714 χρίμπτουσᾰ ῥαχίαισιν ἐκπερᾶν χθόνα.
Prom. 992 πρὸς ταῦτᾰ ῥιπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ.

2. In der an- und inlautenden Silbe.

Viele mit 3 oder 4 Kürzen beginnende Wörter vermögen sich in keiner Weise dem epischen Verse zu fügen; der Epiker kann sie nur dadurch dem dactylischen Rhythmus unterwerfen (δακτυλίζειν τὸν τρίβραχυν Eustat. ad Il. p. 174, 8), dass er bei 3 anlautenden sprachlichen Kürzen der ersten, oder bei 4 anlautenden Kürzen der 2ten die Geltung der den Ictus tragenden rhythmischen Länge gibt.

Il. Γ 158 αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.

Ebenso ἀκάματον πῦρ Ε 4, ἀγοράασθε Β 337, ἀπονέεσθαι Ξ 46, ἀποδίωμαι Ε 763, Διιπετέος Π 174, ἀνέφελος Od. ζ 45, ἀποπέσησιν ω 7, παναπάλῳ ν 223, δυναμένοιο λ 414, ὑλακόμωροι π 4, ζεφυρίη η 119, ἐπίτονος μ 423, θυγατέρες, Δαναΐδης Hes. Sc. 229, φιλομέδουσα Th 636, ἀπάλαμος Op 20, ἀϝίδιον Sc. 910. Dem nämlichen der Prosodie widerstrebenden Rhythmus werden auch die Wörter wie ὄϝιες ἦσαν Od ι 425, θάλασσα δὲ παρέχει ἰχθῦς τ 113, συνεχὲς ὄφρα κε Il Μ 26 u. a. unterworfen, obgleich hier durch andere Wortstellung ein Einklang zwischen Rhythmus und Prosodie zu erreichen gewesen wäre.

Diese rhythmische Messung wurde durch das Epos so vulgär, dass sie auch von anderen Dichtern (wie Pindar und den Dramatikern) in anderen Metren angewandt wurde, z. B. ἀπάλαμος, ἀθάνατος (Porson ad Med. 139). Eine ähnliche Schwierigkeit wie die dem Epos durch die tribrachisch anlautenden Wörter bereitete entsteht für den iambischen Vers durch die mit einem Choriambus – ⌣ ⌣ – anlautenden Wörter. In den Versen

Ἱππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος Sept. 494.
Παρθενοπαῖος Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόςδ' ἀνήρ Sept. 553.
Ἀλφεσίβοιαν ἣν ὁ γεννήσας πατήρ Soph. ap. Prisc. 1328.

ist unter Anwendung des von den Epikern für ἀθάνατος u. s. w. eingehaltenen Verfahrens die zweite Silbe des Wortes, der Prosodie entgegen, zur rhythmischen Ictussilbe erhoben. Gewöhnlich verfahren zwar die Dramatiker bei solchen Wörtern in der Weise, dass sie an Stelle des Iambus einen Anapäst zulassen, aber dies kann kein Grund sein, die Aechtheit der angeführten 3 Trimeter in Zweifel zu ziehen.

Bisweilen haben nun aber die Epiker die Freiheit, eine sprachliche Kürze zur Ictussilbe zu erheben, auch bei anderen als tribrachisch anlautenden Wörtern in Anwendung gebracht, gewöhnlich aber nur für die 1ste Ictussilbe des Hexameters (in den sog. στίχοι ἀκέφαλοι, vgl. S. 132):

δαΐζων ἵππους τε καὶ ἀνέρας· οὐδέ πω Ἕκτωρ Il Λ 497.
ἐπειδὴ τόνδ' ἄνδρα θεοὶ δαμάσασθαι ἔδωκαν Il Χ 379.
ἐπειδὴ νῆάς τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο Ψ 2. Ebenso 279, Od. θ 452, φ 25, ω 482.

Βŏρέης καὶ Ζέφυρος, τώτε Θρῄκηθεν ἄητον *I* 5, *ψ* 195.
φίλε κασίγνητε, θάνατόν νύ τοι ὅρκι' ἔταμνον *Δ* 155, *E* 359.

Seltener sind inlautende Ictussilben durch Kürzen dargestellt *):

ἵππους δ' Αὐτομέδοντα θοῶς ζευγνῦμεν ἄνωγεν *Π* 145.
τοῖς ἄλλοις. ἦ γάρ ὅγ' ὀλŏῇσι φρεσὶ θύει *A* 342, vgl. *X* 5.
Τρῶες δ' ἐρρίγησαν ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν *M* 208.

Doch war in den zwei ersten dieser Verse die homerische Prosodie vielleicht eine andere (*ζευγνῦμεν* für *ζευγνύμεν* und wie die Alten angeben *ὀλοιῇσι* oder *ὀλωῇσι* für *ὀλοῇσι*). Schwerlich aber ist an *ὄφιν* zu ändern. Auch Hipponax (schol. ad Lycophr. 231) bildet den Trimeter:

ἣν αὐτὸν ὄφις τἀντικνήμιον δάκῃ

und ähnlich scheint der Gebrauch eines *ο* vor *φ* als rhythmische Länge auch bei Aristophanes in dem Worte *φιλόσοφον* gesichert zu sein:

νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλοσόφον ἐγείρειν.

Sehr selten wird einer vor nur Einem Consonanten stehenden an- oder inlautenden Kürze die rhythmische Geltung als l a n g e r l e i c h t e r T a c t t h e i l (zweite Länge des Spondeus) eingeräumt:

μήπως ὡς ἀψῖσι λίνου ἁλόντε πανάγρου *E* 487.
ἐσθλαὶ τετρᾰκυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειαν *ι* 242.

---

*) Die als lange Ictussilbe gebrauchte Kürze in *κρατὶ κατᾰνεύειν* *ι* 490, *διἔμοιρᾶτο δαΐζων* *ξ* 434, *κατᾰριγηλὰ πέλονται* *ξ* 226, *ἀπĕνίζοντο θαλάσσῃ* *K* 572, *ποσσὶν ἐρῐδήσασθαι* *Ψ* 792 erklärt sich aus der doppelconsonantigen Natur des folgenden Consonanten. Die Wörter *πᾰρειπών, παρειποῦσα* *Z* 62, 337 u. a., *ἀπŏειπών* *T* 35, *ἀπŏέρσῃ* *Φ* 283 sind in Beziehung auf die als rhythmische Ictussilbe gebrauchte Kürze aufzufassen als *παρϝειπών, ἀποϝειπών, ἀποϝέρσῃ*. Die überlieferte Lesart *ἕως ὃ ταῦθ' ὥρμαινε* *A* 193 u. a., *ἕως ὃ τῷ πολέμιζε* *O* 539, *ἕως ὃ τὸν πεδίοιο* *Φ* 602, *ἕως ἐγὼ περὶ κεῖνα* *δ* 90, *τέως Ἀχαιοί* *T* 42 ist in *εἷος* und *τεῖος* (Herm. El. p. 59) oder vielmehr in *ἧος* und *τῆμος* zu verändern. Den Vers *T* 189 *μιμνέτω αὖθι τέως ἐπειγόμενος* . . . schreibt Hermann *μιμνέτω αὐτόθι τεῖος ἐπειγόμενος*.

δῶρα παρ' Αἰόλου μεγαλήτορος Ἱπποτάδαο κ 36. 60.
υἱέες Ἰφίτου μεγαθύμου Ναυβολίδαο B 518.

Häufiger geschieht dies, wenn auf den kurzen Vocal wiederum ein Vocal folgt, worüber § 20, 1.

§ 20.

Vocal vor folgendem Vocale.

Kurzer und langer Vocal im Wortauslaute. Hiatus.

Die Aufeinanderfolge eines vocalisch auslautenden und eines vocalisch anlautenden Wortes bildet einen Hiatus (*χασμῳδία*), dessen unbedingte Zulässigkeit auf den Auslaut der metrischen Periode (Vers, *μέτρον, ὑπέρμετρον*) beschränkt ist, d. h. es darf auf eine mit einem vocalisch auslautenden Worte schliessende Periode überall und unter jeder Bedingung eine Periode folgen, welche mit einem vocalisch anlautenden Worte beginnt. Da die Schlusssilbe der Periode eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* ist, so kommt es häufig genug vor, dass bei Gelegenheit eines solchen Hiatus ein kurzer Vocal vor folgendem Vocale die rhythmische Bedeutung der Länge hat:

οἶμαι δὲ πατέρα τὸν ἐμόν, εἰ κατ' ὄμματα
ἐξιστόρουν νιν, μητέρ' εἰ κτεῖναί με χρή.

Innerhalb der Periode aber darf die hier herrschende sprachliche *συνάφεια* im Allgemeinen durch keinen Hiatus zwischen den auf einander folgenden Wörtern gestört werden, wenigstens ist die Zulässigkeit desselben auf bestimmte Fälle beschränkt.

Auslautender kurzer Vocal

erleidet vor folgendem vocalischen Anlaute nach der allgemeinen Norm der griechischen Rhythmopöe eine *συναλοιφή*. Mit diesem Terminus benennen die älteren Metriker (noch Hephästion p. 22) dasjenige, was die Späteren mit *θλῖψις* oder *ἔκθλιψις* und wir Modernen gewöhnlich durch **Elision** bezeichnen. Es heisst bei dem Byzantiner Pseudo-Draco p. 157: *Ἔκθλιψις μέν ἐστιν ἑνὸς*

φωνήεντος ἀπώλεια, ὅταν ἀντ' ἐκείνου τοῦ ἐκθλιβέντος κουφίζηται ἡ ἀπόστροφος οἷον· ὑπὸ ἐμοῦ ὑπ' ἐμοῦ. Auch die Neueren sind gewöhnlich der Ansicht, dass der sogenannte elidirte, durch Apostroph bezeichnete Vocal in der Aussprache völlig verschwunden sei, ähnlich wie wenn unsere deutschen Dichter einen Vocal apostrophiren. Aber dies war in der alten griechischen Poesie nicht der Fall, wie Ahrens *de crasi et aphaeresi* p. 1 völlig sicher nachgewiesen hat. Schon der alte Name συναλοιφὴ zeigt, dass man beide Vocale in der Aussprache gehört haben muss. Der die συναλοιφὴ erleidende kurze Vocal wird keineswegs unterdrückt, sondern wird nur in der Weise verkürzt und verflüchtigt, wird zu einem in der Weise kleinen μέρος τοῦ ῥυθμιζομένου, dass sich seine Zeitdauer im Verhältnisse zu den übrigen Kürzen und Längen nicht mehr durch ein bestimmtes rhythmisches Maass ausdrücken lässt. Er ist dasselbe, was in unserer modernen Rhythmik durch die Vorschlagsnote ausgedrückt wird, durch die wir uns das Wesen der Synaloiphe am besten veranschaulichen können. Man sprach

nicht ἄσσον ἴτ· οὔτε μοι ὔμμες οἱ μὲν ἔπειτ ἀναβάντες,
sondern ἄσσον ἴτε· οὔτε μοι ὔμμες οἱ μὲν ἔπειτα ἀναβάντες

Aber nicht jeder kurze Vocal gestattet Synaloiphe. Niemals ist der Vocal ῠ elidirbar. — Ihm steht der Vocal ε entgegen, welcher überall elidirt werden kann (als Ausnahme lässt sich etwa die Copulativpartikel ἰδὲ bei Homer anführen, bei welcher keine Elision nachweisbar ist). Die Vocale ᾰ und ο entziehen sich der Elision in folgenden Fällen: 1) in den epischen Genitiven auf οιο und αο, deren ο bei Homer niemals, wohl aber bei Pindar elidirt wird, Mommsen annot. crit. ad Pind. p. 161; 2) in dem Relativ-Demonstrativum ὅ und den Artikeln ὁ τὸ τά, so wie in der Präposition πρὸ wird der auslautende Vocal nicht durch Synaloiphe, sondern vielmehr durch Krasis mit dem folgenden Vocale vereint (am seltensten geschieht dies bei Homer, Hoffmann quaest. Homeric. 1, p. 80). Es sind dies die einzigen auslautenden Kürzen, auf welche die sonst nur dem Gebiete der auslautenden Längen angehörige Krasis eine An-

wendung findet (vgl. unten). — Der Vocal ι widerstrebt der Synaloiphe 1) im singularen und pluralen Dativ der dritten Declination, dessen ι bei Pindar niemals, bei den Dramatikern äusserst selten elidirt wird:

Pers. 850 ὑπαντιάζειν παῖδ' ἐμῷ πειράσομαι.
Trach. 675 ἔχριον ἀργῆτ' οἰὸς εὐέρου πόκῳ.
Oed. Col. 1435 τάδ' εἰ τελεῖτέ μοι
θανόντ', ἐπεὶ οὔ μοι ζῶντί γ' αὖθις ἕξετον.

Zahlreicher sind die Beispiele der Elision bei Homer, Spitzner de vers. Graec. heroic. p. 171, doch behaupteten die alten Grammatiker, dass hier bei Homer keine Synaloiphe, sondern eine Krasis des ι statt fände. 2) in τί, τὶ, ὅτι, περί, nur dass bisweilen bei Homer ὅτι, bei den Lyrikern περὶ elidirt ist.

Von den nicht elidirbaren Kürzen gestatten die Komiker bei τί, ὅτι, περὶ den Hiatus für den Inlaut des Verses, bisweilen auch die Tragiker bei τί:

Phil. 100 τί οὖν μ' ἄνωγες ἄλλο πλὴν ψευδῆ λέγειν.

Sehr selten ist der Hiatus nach kurzem Vocale bei Pindar: Ol. 7, 74 πρεσβύτατόν τε Ἴάλυσον, Isth. 1, 10 τὰν ἁλιερκέα Ἰσθμοῦ, Isth. 1, 32 ἐγὼ δὲ Ποσειδάωνι Ἰσθμῷ.

Etwas weiter geht die Freiheit des Hiatus bei den älteren Lyrikern; Archilochus gestattete dieselbe auch bei auslautendem υ in dem trochäischen Tetrameter:

φίλτερ' ἠπείρου γένηται, τοῖσι δ' ἡδὺ ᾖ ὄρος.

Ganz anders verfährt die durch das Epos repräsentirte früheste Stufe der griechischen Rhythmopöie. Denn auch bei solchen auslautenden Kürzen, welche sich durch Synaloiphe verflüchtigen, resp. durch Krasis mit dem folgenden Vocale vereinen lassen, folgt hier häufig genug ohne Anwendung der Synaloiphe oder Krasis ein vocalisch anlautendes Wort, und zwar am häufigsten ein kurzer, seltener ein langer Vocal — am Hiatus innerhalb der Periode wird also kein Anstoss genommen:

Il. *A* 565 ἀλλ' ἀκέουσα κάθησο, ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.
B 218 κυρτώ, ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· αὐτὰρ ὕπερθεν.

Hoffmann quaest. Hom. 1, p. 79—94. Von der Interpunction sind solche Hiaten unabhängig. Was hierbei nun besonders auffallend ist, ist dies, dass eine solche auslautende Kürze vor folgendem Vocale einige Male ebenso wie die auslautende Kürze vor folgendem Consonanten die rhythmische Geltung einer langen Ictussilbe hat: Il *B* 781 *Διὶ ὥς*, *E* 570 *Πυλαιμένεᾰ ἑλέτην*, *Θ* 556 *ἀριπρεπέᾰ ὅτε*, *Υ* 259 *σάκεϊ ἔλασ'*, *Ω* 285 *δέπαϊ ὄφρα*.

Auslautender langer Vocal.

Hier ist die Behandlung folgende:

1) Es tritt eine **Verschmelzung** desselben mit dem folgenden anlautenden Vocale zu einem einzigen langen oder diphthongischen Laute ein, analog der für 2 im Inlaute auf einander folgende Vocale statt findenden Contraction. Man bezeichnet sie als **Krasis**, wenn die Vocalverschmelzung durch die Schrift ausgedrückt ist, als **Synizesis** oder **Synekphonesis**, wenn dies nicht der Fall ist, aber beides, die Krasis und die (zwischen 2 Wörtern stattfindende) Synizesis ist dem Wesen nach dasselbe. Das Gebiet der Verschmelzung ist sehr beschränkt. Ahrens *de crasi et aphaeresi* 1845. Verschmelzbar mit dem folgenden Vocale sind nämlich zunächst die Wörter *καί*, *μή*, *ἤ*, *δή* und der Artikel *ἡ*, *τοῦ*, *τῷ* u. s. w., — ausserdem auch bei den Attikern das Relativum *οὗ*, *ᾗ* u. s. w. (bei Homer *οὕνεκα*) und folgende Casus der persönlichen Pronomina: *ἐγώ*, *μοί*, *σοί*, z. B. *ἐγῷδα*, *ἐγὼ εἴσομαι*, *μοὔδοκει*, *σοὔδωκε*, *μοὐγκώμιον*, *μοὐ χρησμός*. Ferner kommen als Verschmelzungen vor; *ἂν* oder *ἤν*, *ἐπὰν* oder *ἐπήν*, *ἐπειδάν*, *τἄν*, *μεντἄν* aus *ἄν*, *ἐπεί*, *ἐπειδή*, *τοι* und folgendem *ἄν*; *τἄρα*, *μεντἄρα* aus *τοι ἄρα* u. s. w. bei den Attikern; *ἐπεὶ οὐ* bei Homer und den Tragikern, *ἐγὼ οὐ* bei den Attikern und Sappho. Aristophanes verschmilzt auch längere Wörter mit *ἂν* und *ἄρα*; *δοῦναι ἂν* Lysist. 45, *δηξομἄρ'* Ach. 325, *οἰμωξετἄρ'* Thesm. 248, *οἰμωξἄρα* Plut. 876, *κλαυσἄρα* Pax 532, sowie mit *οὐ* in der Schwurformel *μὰ τὸν Ἀπόλλω οὐ* Ran. 508. Thesm. 269 und *οὐ τὼ σιὼ οὐχί* Lysist. 1171. Als Verschmelzung zweier längerer Wörter findet sich bei den Komikern *τυχἀγαθῇ*, *ὠσημέραι*, *ὀκτὼ ὀβολοί*, *ἴττω Ἡρακλῆς* Ach. 860, *ἔα*

αὐτὸ und *ἔα αὐτόν*. Endlich rechnet Ahrens auch noch die bei den Attikern häufige Verbindung von *ἐστί*, *ἔστω* und *ἔσται* mit vorausgehendem langen *α*, *η*, *ω*, *ου* und *οι* hierher: *πολλῆστ' ἀνάγκη*, *εὐφημιάστω*, *ὡράστὶ* u. s. w.; alle übrigen Fälle, wo man dergleichen Verschmelzungen, sei es Krasen, sei es Synizesen annahm, hält er für unzulässig. Niemals dürfen die verschmelzenden Wörter durch Interpunction gesondert sein, mit Ausnahme von „*εἰ δὲ μή, οὐ*" und „*μή, ἀλλά*."

Der Krasis oder Synizesis der auslautenden Länge steht die Synaloiphe der auf die auslautende Länge folgenden anlautenden Kürze zur Seite, welche man gewöhnlich als Aphäresis bezeichnet, aber gerade so wie die Synaloiphe einer auslautenden Kürze aufzufassen ist und gleich dieser zwischen zwei durch Interpunction von einander getrennten Wörtern statt finden kann. Das Nähere darüber bei Ahrens im zweiten Theile der genannten Abhandlung.

2) Viel häufiger als die Verschmelzung der auslautenden Länge ist die Verkürzung derselben vor folgendem anlautenden Vocale. Dem Principe nach ist sie dasselbe wie die Synaloiphe der auslautenden Kürze: sowohl der kurze wie der lange Vocal verliert vor folgendem Vocale eine Mora seines Zeitwerthes, der einzeitige kurze wird dadurch zu einer zeitlosen Vorschlagssilbe, der zweizeitige lange Vocal zu einer einzeitigen Kürze. In der epischen Poesie ist diese Verkürzung der Länge zur Kürze etwas durchaus Gewöhnliches:

ἄνδρα μοῖ ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθῆ, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν,

im leichten Tacttheile des ersten Dactylus ist hier einmal die zweite rhythmische Kürze, das anderemal die erste durch eine vor folgendem vocalischen Anlaute verkürzte Schlusslänge ausgedrückt. Viel spärlicher geschieht dies bei den Lyrikern und Dramatikern, aber auch ihnen gilt der bei einer Verkürzung der auslautenden Länge zur 1zeitigen Kürze entstehende Hiatus als völlig legitim; sie bleiben hierbei dem Vorgange des Epos in sofern treu, als sie jene Verkürzung der Länge nur in einem durch die rhythmische Doppelkürze auszudrückenden Tacttheile anwenden (wie in dem leichten Tacttheile eines Dactylus oder

Anapästes) oder bei der Auflösung einer Länge in die Doppelkürze (im schweren Tacttheile eines Anapästes, Iambus, Trochäus und in aufgelösten Dochmien), niemals aber drücken sie den einzeitigen leichten Tacttheil eines Iambus oder Trochäus durch eine vor folgendem vocalischen Anlaute zu verkürzende Schlusslänge aus. In dem dieser letztgenannten Beschränkung widerstrebenden Metron:

Pind. Py. 8, 96 *ἄνθρωποι ἀλλ' ὅταν αἴγλα,*

welchem den Antistrophen zufolge die Messung

– –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –

zukommen muss, ist *ἄνθρωποι* von Böckh mit Recht in *ἄνθρωπος* verändert (*σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος*). Die neue Pindar-Ausgabe von Mommsen hat nicht nur hier *ἄνθρωποι* beibehalten und zwar die letzte Silbe als Kürze, sondern auch in Ol. 14, 17 gegen die Ueberlieferung denselben Hiatus hineincorrigirt:

κοῦφα βιβῶντα· Λυδῷ 'Ασώπιον ἐν τρόπῳ

mit der Messung

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́,

wo die Handschriften haben

κοῦφα βιβῶντα· Λυδίῳ γάρ 'Ασώπιον ἐν τρόπῳ

und in der strophischen Responsion v. 5:

κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι. σὺν γὰρ ὑμῖν τὰ τερπνὰ καί.

Unzweifelhaft richtig schreibt hier Hermann:

κοῦφα βιβῶντα· Λυδῷ γὰρ 'Ασώπιον ἐν τρόπῳ
κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι. σὺν γὰρ ὕμμιν τά τε τερπνὰ καί

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́.

Dagegen ist es metrisch ganz richtig, wenn Mommsen Py. 5, 68 schreibt:

γαρύεται ἀπὸ Σπάρτας ἐπήρατον κλέος

–́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́,

denn innerhalb des schweren aufgelösten Tacttheiles (*εταί*) ist die vor folgendem Vocale stattfindende Verkürzung der Länge *ται* durchaus an ihrer Stelle.

Eine noch über die Einzeitigkeit hinausgehende Verkürzung verstattet vor folgendem vocalischen Anlaut der schliessende Diphthong *αι* in den Medialendungen *μαι, ται, νται*, seltener in den Infinitivendungen auf *αι*, indem derselbe gleich einem kurzen Vocale durch Synaloiphe oder Elision zu einem blossen rhythmischen Vorschlage (ausgedrückt durch Apostroph) herabsinken kann:

Il. *Α* 117 *βούλομ' ἐγὼ λαὸν σόον ἔμμεναι ἢ ἀπολέσθαι.*
Od. *κ* 385 *πρὶν λύσασθ' ἑτάρους καὶ ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι.*

Dies geschieht bei den Epikern, Lyrikern und Komikern, nur dass bei den Epikern und Lyrikern die Elision des infinitivischen *αι* sehr selten ist (denn die Verkürzung von *μεναι* zu *μεν* ist natürlich nicht hierher zu rechnen).

3) Es kommt nun aber auch vor, dass eine auslautende grammatische Länge vor folgendem vocalischen Anlaute als eine rhythmisch lange Silbe gebraucht wird, weshalb die alten Metriker, wie schon oben bemerkt, die vor einem Vocale stehende Schlusslänge als *πρῶτος τρόπος κοινῆς* bezeichnen. Aber immerhin ist die Geltung als rhythmische Länge das seltenere, und der in einem solchen Falle entstehende Hiatus muss ebenso wie der durch die Verbindung einer auslautenden Kürze mit folgendem vocalischen Anlaute hervorgebrachte Hiatus als eine gegen das Gesetz der sprachlichen *συνάφεια* verstossende Licenz angesehen werden. Dennoch ist sie in der epischen Poesie häufig genug. Im Ganzen kommt hier der einen Hiatus bildende lange Auslaut häufiger im schweren Tacttheile als im leichten vor, ausserdem aber ist die Häufigkeit oder Seltenheit des Vorkommens von der grammatischen Function des Endvocals abhängig, worüber ausführlich Hoffmann quaest. Hom. p. 53—79. So kommen die Endungen *μαι, ται, νται* als rhythmische (einzeitige) Kürzen ausserordentlich häufig vor, nur sehr selten als rhythmische Längen, und zwar findet das letztere niemals im leichten Tacttheile und (in der Ilias) nur 6mal im schweren Tacttheile statt:

Il. *Λ* 758 *κέκληται· ὅθεν αὖτις ἀπέτραπε λαὸν Ἀθήνη*, vgl. *Ρ* 112.
Λ 525 *Τρῶες ὀρίνονται ἐπιμίξ, ἵπποι τε καὶ αὐτοί*, vgl. *Λ* 515.
Χ 114 *καί οἱ ὑπόσχωμαι Ἑλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῇ*, vgl. *Θ* 40.

Die Endung σθαι wird ebenfalls ausserordentlich häufig verkürzt, ist ebenfalls nur selten eine Länge, aber doch häufiger als μαι, ται, νται, und ist namentlich — wenigstens 1mal in der Ilias — auch als leichter Tacttheil lang gebraucht.:

Il. E 685 κεῖσθαι, ἀλλ' ἐπάμυνον, ἔπειτά με καὶ λίποι αἰών.

Mit dieser Erscheinung parallel geht die oben angeführte Thatsache, dass Homer die genannten Endungen auch durch Elision verflüchtigt, und zwar häufiger μαι, ται, νται, seltener σθαι; jenes sind dem Homer leichtere Endungen und kommen bei ihm niemals als lange „ἄρσις" vor, dieses (σθαι) ist eine etwas weniger leichte Endung und ist daher, wenn auch so selten wie möglich, als lange „ἄρσις" gebraucht worden. — Gerade umgekehrt ist es mit der Dativ-Endung ῃ, die bei Homer bei folgendem Hiatus ausserordentlich häufig als Länge fungirt, sowohl im leichten wie im schweren Tacttheile, aber nur selten vor folgendem Vocale verkürzt ist — in der Ilias nur 38mal (fast ebenso häufig ist sie hier allein in der „θέσις" des fünften Tactes als Länge gebraucht). Der Dativendung ῃ steht die Dativendung ῳ und die Genitivendung ου am nächsten, doch sind diese Endungen schon weniger schwer, denn Homer gebraucht sie vor einem Vocale fast ebenso häufig kurz wie lang.

Bei den Lyrikern und Dramatikern ist die Zulassung der Länge vor dem Hiatus eine ungleich beschränktere geworden und muss namentlich bei den Dramatikern geradezu als Ausnahme angesehen werden. Doch lässt sich noch immer das Fortwirken der für die Epiker geltenden Normen, sofern diese vor einem Hiatus bestimmte Silben gern als rhythmische Längen gelten liessen, erkennen. Deutlich zeigt sich wenigstens bei Pindar, dass die Dativendungen der ersten und zweiten Declination diejenigen Längen sind, welche er vor einem Hiatus als rhythmische Längen zu gebrauchen keine Scheu trägt: und zwar als leichter Tacttheil eines Spondeus I 1, 16 ἢ Καστορείῳ ἤ; als schweren Tacttheil eines Spondeus oder Iambus Ol 3, 30 Ὀρθωσίᾳ ἔγραψεν; P 11, 47 Ὀλυμπίᾳ ἀγώνων; als schweren Tacttheil eines Dactylus: Ol 6, 82 γλώσσᾳ ἀκόνας λιγυρᾶς; N 6, 22 Ἀγησιμάχῳ υἱέων γένετο, I 1, 61 Ἡροδότῳ ἔπορεν, Ol 9, 98 αὐτῷ Ἰολάου (das letztere vielleicht mit Digamma zu lesen). In der-

selben Weise gebraucht Pindar Py 11, 60 *διαφέρει Ἰόλαον,* Isth. 1, 16 *ἢ Ἰολάοι'*, N 6, 22 *Σωκλείδα ὃς ὑπέρτατος*, N 3, 34 *καὶ Ἰωλκόν.* Wie gering aber ist selbst bei Pindar, der doch dem homerischen Gebrauche viel näher steht als die Dramatiker, die Zahl dieser Beispiele von rhythmischer Länge vor dem Hiatus! (denn andere Beispiele als die angeführten sind sehr zweifelhaft). Und auch das darf nicht unbemerkt bleiben, dass wir hier, abgesehen von dem zuerst angeführten *γλώσσα*, überall *Nomina propria* vor uns haben.

Bei Dramatikern kommt der nach einer langen Silbe stattfindende Hiatus in den hypermetrischen Perioden (die man bisher abweichend von den Alten als systematische Bildungen bezeichnete), insbesondere in anapästischen, dochmischen, ionischen Hypermetra, in Frage und kann erst bei Gelegenheit dieser Bildungen besprochen werden. Nur darauf sei auch hier hingewiesen, dass bei den Dramatikern die sprachliche Synapheia nicht bloss in Beziehung auf die als schwerer Tacttheil stehende kurze Endsilbe, sondern auch in Beziehung auf den Hiatus durch Ausrufungen, Interjectionen, Vocative und Imperative unterbrochen wird, Eum. 146 *δυςαχές, ὦ πόποι, ἄφερτον κακόν*, Sept. 95 *ἰὼ μάκαρες εὔεδροι, ἀκμάζειβρετέων.*

---

§ 21.
Das Maass der rhythmischen Länge und Kürze.

Welche Silben der Sprache von den Dichtern als rhythmische Längen und welche von ihnen als rhythmische Kürzen gebraucht werden, ist in dem Vorausgehenden auseinandergesetzt. Aber es ist noch nicht gesagt, welches Zeitmaass den rhythmischen Längen und den rhythmischen Kürzen zuertheilt wird. Wir haben jetzt diese Frage hauptsächlich nach den von Aristoxenus uns überkommenen Angaben zu beantworten.

„Ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν“ —, so lautet ein von Psellus fr. 1. uns überlieferter Satz des Aristoxenus. Der Satz ist zwar abgebrochen, aber wir sehen, dass es Aristoxenus' Ansicht ist: „Die rhythmische Länge hat die doppelte Zeitdauer der rhythmischen Kürze“. Dies ist das Zeitmaass, welches der ῥυθμοποιὸς den Silben als Bestandtheilen des Rhythmizomenons anweist. Wir glauben nun zwar: auch abgesehen von dem Rhythmus, auch in der Prosa komme den Silben dies Zeitmaass zu; aber darin täuschen wir uns. Dass die lange Silbe auch in der Prosa länger als die Kürze ist, das ist Thatsache; aber die Ansicht, dass wir beim Sprechen der langen Silbe eine gerade noch einmal so lange Zeit als der kurzen Silbe widmen, diese Ansicht wird sich nicht bewähren, wenn wir genau auf die Prosodie unseres Sprechens aufmerken. Wir gewahren alsbald, dass die Differenz zwischen der Zeitdauer der Länge und Kürze geringer ist als 2 und 1; aber wie gross die Differenz ist, vermögen wir nicht genau anzugeben. Dass die Sprache 2 Kürzen zu Einer Länge contrahirt, kann hier nicht entscheidend sein, denn sie contrahirt auch 1 Länge und 1 Kürze oder sogar 2 Längen zu Einer einzigen Länge. Aristoxenus setzt Harm. p. 18 den Unterschied zwischen dem Sprechen (φωνὴ λογικὴ) und dem Singen (φωνὴ διαστηματικὴ) auseinander und hieraus sehen wir deutlich, dass es auch Aristoxenus' Ansicht ist, dass die Silbenzeiten in der φωνὴ λογικὴ der Zeitdauer nach nicht bestimmbar sind. Das Zeitverhältnis 1 : 2 haben die Silben nur als Bestandtheile des Rhythmizomenons in der quantitirenden Poesie; erst die Dichter

haben ihnen dies Maass aufgeprägt: sie haben die zwar an sich durch Länge verschiedenen, aber nicht nach festem Maasse gemessenen Elemente der Sprache jenem festen und bestimmten rhythmischen Zeitmaasse unterworfen. Warum aber haben sie die verschiedenen Silben gerade nach dem Verhältnisse 1 : 2 regulirt? Die Antwort ist leicht: weil gerade dies Verhältnis das einfachste war; jedes andere, z. B. 2 : 3, 3 : 4, 1 : 3 u. s. w., würde complicirter sein und unserem rhythmischen Gefühle weiter abliegen.

Aus diesem Zeitmaasse folgt, dass 2 benachbarte rhythmische Kürzen genau dieselbe Zeitdauer haben wie Eine rhythmische Länge. Der Dichter kann daher der Länge eine Doppelkürze und der Doppelkürze eine Länge substituiren, ohne das rhythmische Zeitmaass zu ändern. Dies ist die Auflösung der Länge und die Contraction zweier Kürzen.

Der aristoxenischen Stelle, die wir oben anführten, gehen die Worte voraus: *μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγέθων*, d. h. die Länge verhält sich zwar immer in ihrer Zeitdauer zur Kürze wie 2:1, aber nicht jede Länge ist der Länge, nicht jede Kürze der Kürze in ihrer Zeitdauer gleich, es gibt verschieden grosse Längen und verschieden grosse Kürzen. Aus diesem Grunde, sagt Aristoxenus, könne man nicht, wie es Frühere gethan hätten, die Silbe als rhythmische Maasseinheit hinstellen, denn der Rhythmus sei etwas Festes, Stätiges, er bedürfe daher auch einer festen, stätigen Maasseinheit. Da die Kürze nicht der Kürze und die Länge nicht der Länge gleich sei, da die Kürzen und ebenso auch die Längen in ihrer Zeitdauer differiren, so bedarf man einer anderen Maassheit. Als solche stellt er den *χρόνος πρῶτος* hin, ein rhythmisches Zeitmaass, das wir zunächst in unserem Gefühle haben. Wir werden uns von dem *χρόνος πρῶτος* des Aristoxenus eine ganz genaue Vorstellung machen, wenn wir dabei an das Achtel unserer Musik denken. Auch wir bestimmen die meisten Tacte nach „Achteln"; wir reden von einem Dreiachtel-, Sechsachtel-, Neunachtel-Tacte und verstehen unter diesen Achteln die gleichen Zeittheile oder Zeitabschnitte, welche unser Gefühl in einem solchen Tacte unter-

scheidet und nach deren Anzahl dasselbe den ganzen Tact bemisst. Genau dasselbe bedeutet der χρόνος πρῶτος des Aristoxenus; was wir Modernen einen 3-, 6-, 9-Achteltact nennen, heisst bei Aristoxenus ποὺς τρίσημος, ἑξάσημος, ἐννεάσημος, wobei die Zahl τρι, ἑξ, ἐννεα u. s. w. die Anzahl der χρόνοι πρῶτοι angibt.

Es ist nun freilich in der griechischen Poesie das Gewöhnliche, dass die ideelle rhythmische Maasseinheit oder der χρόνος πρῶτος mit der kurzen Silbe, und der χρόνος δίσημος oder die doppelte Zeitgrösse des χρόνος πρῶτος mit der langen Silbe als dem Doppelten der Kürze zusammenfällt. Der δάκτυλος ist ein ποὺς τετράσημος, jede Kürze desselben ein χρόνος πρῶτος, jede Länge ein δίσημος. Aber es gibt auch Kürzen, welche mit dem Maasse des χρόνος nicht übereinkommen und ebenso auch Längen, welche länger oder kürzer als der χρόνος δίσημος oder als die Zeitdauer zweier χρόνοι πρῶτοι sind. Und eben deshalb sagt Aristoxenus, dass nur der χρόνος πρῶτος, aber nicht die kurze oder lange Silbe die rhythmische Maasseinheit sein könne.

Man hat angenommen, dass die wechselnde Zeitgrösse der rhythmischen Kürze und ebenso auch der rhythmischen Länge von dem Tempo, in welchem eine rhythmische Composition genommen wird, oder, wie die Alten sagen, von der ἀγωγή abhänge. Declamiren oder singen wir ein Gedicht lebendiger und feuriger, so nehmen wir ein schnelleres Tempo und weisen den einzelnen Silben eine kürzere Zeitdauer an; wollen wir ein Gedicht gemessener und feierlicher vortragen, so wählen wir ein langsameres Tempo und gestatten den einzelnen Silben eine längere Zeitdauer. Aber es ist leicht nachzuweisen, dass Aristoxenus, wenn er von der Verschiedenheit der Kürzen untereinander und von der Verschiedenheit der Längen untereinander redet, nicht die Verschiedenheit des Tempos im Auge hat. Denn er sagt an einer anderen bei Porphyr. ad Ptol. p. 255 erhaltenen Stelle: „Obwohl der χρόνος πρῶτος ein stätiges Zeitmaass ist, so hat er doch keine absolut bestimmte Zeitdauer, sondern nimmt je nach der Verschiedenheit des Tempos eine verschiedene Zeitgrösse an. Aber so wie eine bestimmte rhythmische Composition, z. B. ein trochäischer Rhythmus, in einem bestimmten Tempo genom-

men wird, so erhält auch der χρόνος πρῶτος und ebenso auch der χρόνος δίσημος u. s. w. und der ganze Tact, von welchem der πρῶτος die Maasseinheit bildet, eine ganz bestimmte feste Zeitdauer, die so lange dieselbe bleibt, als man dasselbe Tempo innehält.“ Wäre nun, wie man annimmt, die von Aristoxenus statuirte Verschiedenheit der Kürzen unter sich und der Längen unter sich keine andere, als die durch das schnellere oder raschere Tempo hervorgebrachte Verschiedenheit in der Silbendauer, wie könnte dann Aristoxenus so energisch behaupten, dass die Silbe ihrer wechselnden Zeitdauer wegen keine rhythmische Maasseinheit sein könne und dass vielmehr der χρόνος πρῶτος als rhythmische Maasseinheit angenommen werden müsse? Die wechselnde Zeitdauer der Kürze wäre ja alsdann keine andere als die wechselnde Zeitdauer des χρόνος πρῶτος, nämlich eine durch das Tempo bedingte, und könnte ebenso gut wie der χρόνος πρῶτος eine rhythmische Maasseinheit sein. — Gerade daraus, dass Aristoxenus für den χρόνος πρῶτος eine durch das Tempo bedingte wechselnde Zeitdauer statuirt, trotzdem aber ihn als stätige rhythmische Maasseinheit hinstellt, dagegen die Silbe wegen ihrer wechselnden Zeitdauer für unfähig erklärt, als rhythmische Maasseinheit zu dienen, — gerade hieraus folgt, dass die wechselnde Zeitdauer der Kürzen und ebenso auch der Längen eine andere sein muss als die durch das Tempo bedingte, dass diese Verschiedenheit der Silben auch beim Festhalten desselben Tempos, bei welchem der χρόνος πρῶτος eine constante Zeitgrösse ist, statt findet.

Der Sachverhalt also ist nach Aristoxenus dieser: Eine Composition z. B. im trochäischen Rhythmus, also im ποὺς τρίσημος oder im Dreiachtel-Tacte, wird in einem bestimmten Tempo genommen und festgehalten. Dann haben alle Tacte genau dieselbe Zeitgrösse und jeder χρόνος πρῶτος ist genau den übrigen χρόνοι πρῶτοι gleich. Der χρόνος πρῶτος wird zunächst durch die kurze Silbe ausgedrückt. Aber nicht jede kurze Silbe der Composition braucht jeder anderen in ihr vorkommenden kurzen Silbe gleich zu sein, es kann z. B. vorkommen, dass eine oder die andere Kürze kürzer als der χρόνος πρῶτος ist. Ebenso haben die meisten Längen einer Composition den Uumfang des χρόνος δίσημος oder zweier

χρόνοι πρῶτοι, aber es ist nicht immer jede Länge der Länge gleich, es können in derselben Composition auch Längen vorkommen, welche kürzer oder länger als der χρόνος δίσημος sind. Und zwar dies Alles unter Einhaltung ein und desselben Tempos.

In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Aristoxenus sagt: μεγέθη χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, und wenn er nicht die Silbe, sondern den χρόνος πρῶτος als rhythmische Maasseinheit gelten lassen will.

Rationale Silben.

Jede Silbe, deren Zeitdauer sich nach der Maasseinheit des χρόνος πρῶτος in ganzen Zahlen (ohne Bruchtheile) bestimmen lässt, heisst eine rationale Silbengrösse (χρόνος ῥητός). Rational ist also eine Silbe, welche den Umfang des χρόνος πρῶτος hat, genannt μονόσημος, rational aber sind auch solche, welche ein Multiplum des χρόνος πρῶτος betragen, z. B. das Zweifache oder Dreifache, genannt δίσημος, τρίσημος u. s. w. Statt δίσημος und τρίσημος sagt man auch wohl δίχρονος, τρίχρονος. Die rhythmische Schlusspartie des zweiten Anonym. de mus. § 83 gibt ein Verzeichnis von folgenden der Zeit nach verschiedenen langen Silben, die sämtlich unter die Kategorie der rationalen Silben fallen:

— μακρὰ δίχρονος
⌞ μακρὰ τρίχρονος
⌞⌟ μακρὰ τετράχρονος
⊔ μακρὰ πεντάχρονος

mit der Bemerkung, dass diese Silbenwerthe unter den angegebenen Zeichen in der ᾠδή vorkommen. In der melischen Poesie der Griechen gab es also nicht bloss eine zweizeitige Länge, sondern es konnten hier auch 3-, 4-, 5-zeitige Längen vorkommen, welche den 3-, 4- und 5-fachen Zeitumfang der dem χρόνος πρῶτος gleichstehenden einzeitigen Kürze haben. Wir können dies gedehnte Längen nennen. Als Terminus technicus für die Dehnung ergibt sich aus Euclid. mus. p. 22 der Ausdruck τονή.

Irrationale Silben.

Es gibt aber auch Silben, deren Zeitdauer sich nur vermittelst eines Bruchtheils auf die Maasseinheit des χρόνος πρῶτος

zurückführen lässt, z. B. von $1\frac{1}{2}$ *χρόνος πρῶτος*. Solche Silben sind *χρόνοι ἄλογοι*, irrationale Zeitgrössen. Wir besitzen darüber eine Erörterung bei Aristox. rh. p. 294, die für denjenigen, welcher nicht mit der Theorie der griechischen Musik bekannt ist, schwer zu verstehen ist; denn um die irrationalen Zeitgrössen des Rhythmus zu erklären, zieht Aristoxenus die Analogie der irrationalen Intervalle in der Musik herbei, und das sind gerade solche Intervalle, welche der griechischen Musik vor der unsrigen eigenthümlich sind. Das kleinste rationale Intervall der alten Musik ist die uns fremde enharmonische *δίεσις*, die Hälfte des Halbtones, das Viertel des Ganztones, das Drittel eines unserer Musik ebenfalls fremden stark verminderten Ganztones. Da nun die kleinste rationale Zeitgrösse der Rhythmik der *χρόνος πρῶτος* ist, so wird in Beziehung auf die Grösse folgende Analogie zwischen rationalen rhythmischen Zeitgrössen und rationalen Intervallen stattfinden:

χρόνος πρῶτος . . . . 1 *δίεσις*, enharm. Viertelton.
χρόνος δίσημος . . . . 2 *διέσεις*, Halbton.
χρόνος τρίσημος . . . . 3 *διέσεις*, verminderter Ganzton.
χρόνος τετράσημος . . . . . . 4 *διέσεις*, Ganzton.

Alle diese Intervallgrössen lassen sich in geraden Zahlen als *multipla* der *δίεσις*, ebenso die analog gesetzten Zeitgrössen als *multipla* des *χρόνος πρῶτος* ausdrücken. Es gibt nun aber auch einige Intervalle, deren Grösse sich, wie Aristoxenus sagt, nur nach Bruchtheilen der *δίεσις* ausdrücken lassen, nämlich Intervalle von $1\frac{1}{3}$ *δίεσις*, $1\frac{1}{2}$ *δίεσις*, $2\frac{2}{3}$ *διέσεις*, $3\frac{2}{3}$ *διέσεις*. Die hier zu Grunde liegende kleinste Maasseinheit ist ein in der Praxis nicht vorkommendes Intervall vom Umfange der Drittel-*δίεσις* (*δωδεκατημόριον τόνου*) und der halben *δίεσις*; es ist an sich ein *ἀμελῴδητον* und hat nur Realität in Verbindung mit einem rationalen Intervalle, denn die in der Praxis vorkommende Intervallgrösse von $1\frac{1}{3}$, $1\frac{1}{2}$, $2\frac{2}{3}$ *διέσεις* ist eben die Summe oder die Differenz eines rationalen Intervalles und der kleinen bloss imaginären Drittel-*δίεσις* (*δωδεκατημόριον τόνου*) oder der halben *δίεσις* ($1\frac{1}{3} = 1 + \frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3} = 3 - \frac{1}{3}$).

Gerade so, sagt Aristoxenus, muss auch das Irrationale der Rhythmik aufgefasst werden. Dem genannten *ἀμελῴδητον* der Musik (der Drittel- und halben *δίεσις*) analog müssen wir ein

kleines in der Praxis der Rhythmik nicht vorkommendes Zeittheilchen annehmen.

Imaginäres ἀμελῴδητον	Imaginäres Zeittheilchen.
Drittel-δίεσις (δωδεκατημόριον τόνου)	Drittel-χρόνος-πρῶτος.
halbe δίεσις	halber χρόνος πρῶτος.

Aber ein einzelner halber χρόνος πρῶτος (Sechszehntel) und ein einzelner Drittel-χρόνος-πρῶτος kommt gleich dem entsprechenden ἀμελῴδητον in der Praxis nicht vor. Wohl aber gibt es nach der von Aristoxenus zwischen dem harmonisch und rhythmisch Irrationalen statuirten Analogie in der Rhythmik irrationale Zeitgrössen, welche die Summe oder die Differenz einer rationalen Zeitgrösse und eines halben oder Drittel-χρόνος-πρῶτος sind, z. B. die Summe eines χρόνος πρῶτος und eines halben χρόνος πρῶτος $= 1\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος, oder die Summe eines χρόνος πρῶτος und eines Drittel-χρόνος-πρῶτος $= 1\frac{1}{3}$ χρ. πρ. oder die Differenz eines χρόνος πρῶτος und eines Drittel-χρόνος-πρῶτος $= 1 - \frac{1}{3} = \frac{2}{3}$ χρ. πρ.

χρόνος ἄλογος von $1\frac{1}{2}$ χρ. πρ.
χρόνος ἄλογος von $1\frac{1}{3}$ χρ. πρ.
χρόνος ἄλογος von $\frac{2}{3}$ χρ. πρ.
u. s. w.

Dass wir den Aristoxenus richtig interpretirt und aus seiner Analogie des Harmonischen und Rhythmischen die richtigen Folgerungen für die Grösse der irrationalen Zeitwerthe gezogen, dafür können wir an Aristoxenus' übriger Darstellung die Probe machen. Denn den hier entwickelten χρόνος ἄλογος von $1\frac{1}{2}$ χρ. πρ. finden wir in unserer Stelle des Aristoxenus p. 294 als das für die Irrationalität von ihm angeführte Beispiel wieder. Für die auf die Maasseinheit des Drittel-χρόνος-πρῶτος zurückzuführenden irrationalen Zeiten wird zwar in unserer Stelle, die nur eine vorläufige Anticipation der später genauer auszuführenden Lehre von der rhythmischen Irrationalität ist, von Aristoxenus kein Beispiel angeführt; dass er aber nichts desto weniger gerade solche χρόνοι ἄλογοι im Sinne hat, geht daraus hervor, dass er für dieselben die Analogie des δωδεκατημόριον (d. i. der Drittel-δίεσις) ausdrücklich und zwar an erster Stelle anführt.

Auch in unserem heutigen Gesange kommen die genannten *χρόνοι ἄλογοι* vor. Der *χρόνος ἄλογος* von $1\frac{1}{2}$ *χρ. πρ.* ist unser punctirtes Achtel ♪., *χρόνοι ἄλογοι* von $\frac{2}{3}$ *χρ. πρ.* sind unsere Achtel-Triolen-Noten

$\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ *χρ. πρ.*

χρόνοι ἄλογοι von $1\frac{1}{3}$ oder $\frac{4}{3}$ *χρ. πρ.* sind unsere Viertel-Triolen-Noten

$\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ *χρ. πρ.*

Aristoxenus spricht bei den *χρόνοι ἄλογοι* nicht ausdrücklich von Silben, sondern nur von *χρόνοι* schlechthin. Ihr Vorkommen im sprachlichen Rhythmizomenon oder der Poesie erhellt aus Dion. comp. verb. 17. 20 und Bacch. mus. p. 24, wo von einer *συλλαβὴ μακρὰ βραχυτέρα οὖσα τῆς τελείας* (d. i. *δισήμου μακρᾶς*), welche die *ῥυθμικοὶ* „*ἄλογον*" nennen, die Rede ist.

Dionysius und die Metriker über die Silbenlängen.

Wir lesen bei Dionys. comp. verb. 11: *Ἡ μὲν πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ' ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.* Die Prosarede nimmt die Silbenquantität, wie sie durch die Sprache an sich gegeben ist, ohne die Längen und Kürzen in ein aus ihrer sprachlichen Natur nicht folgendes Zeitmaass einzuzwängen, sie bestimmt die Zeitdauer nach der natürlichen Silbenbeschaffenheit. Die Rhythmik und Musik aber bestimmt die Silben nach „*χρόνοι*", d. i. nach Zeitmaassen, welche aus dem Begriffe des Rhythmus folgen, sie verändert die natürliche Prosodie der Längen wie der Kürzen, indem sie diese bald über die gewöhnliche Silbendauer hinaus ausdehnt, bald in ihrem Zeitumfange verringert; oft gehen sogar Längen und Kürzen in einander über, d. h. sie erhalten den gleichen Zeitumfang. Im 17ten Capitel gibt Diony-

sius ein Beispiel dieser in der Rhythmik vorkommenden Modification der Zeitdauer, er redet hier von einer *μακρὰ τελεία* (der gewöhnlichen zweizeitigen Länge) und einer verkürzten *μακρά*, welche *βραχυτέρα τελείας* ist; diese Verkürzung gehört also derjenigen Kategorie an, welche Dion. c. 11 als *μειοῦσθαι* bezeichnet. Indem wir die Ausdrücke *μειοῦσθαι*, *αὐξάνεσθαι* und *τελεία* aufnehmen, werden wir die von Dionysius angedeuteten Silbenformen der Rhythmik folgendermassen bezeichnen können:

μακρὰ ηὐξημένη	*βραχεῖα ηὐξημένη*
μακρὰ τελεία	*βραχεῖα τελεία*
μακρὰ μεμειωμένη	*βραχεῖα μεμειωμένη.*

Schon zu Dionysius Zeit scheint das von den alexandrinischen Grammatikern ausgebildete System der Metrik auf die *ηὐξημέναι* und *μεμειωμέναι συλλαβαὶ* keine Rücksicht genommen, sondern bloss von den *τελεῖαι* geredet zu haben; denn wenn Dionysius von anderen als diesen spricht, so beruft er sich nicht auf die *μετρικοί*, sondern auf die *ῥυθμικὴ* oder die *ῥυθμικοί*. Die uns erhaltenen Metriker sprechen — wenigstens da, wo sie von den einzelnen Metren reden — nur von zweizeitigen Längen und einzeitigen Kürzen. Wir haben darauf bereits in der Einleitung § 2 als auf eine das System der alexandrinischen Grammatiker charakterisirende Eigenthümlichkeit hinweisen müssen: was man auch immerhin von diesen gelehrten, fleissigen und in allen ihren Arbeiten wohlmeinenden Männern Gutes und Vortheilhaftes denken mag, und wie dankbar wir ihnen auch für die Ueberlieferung so vieler alter metrischer Kategorieen sein müssen, ihre Beschränktheit auf eine bloss 1- und 2zeitige Silbenmessung ist Unwissenheit und Leichtsinn, der sich schwerlich entschuldigen lässt; denn wie nahe lag es, irgend einen Rhythmiker zur Hand zu nehmen und sich daraus belehren zu lassen! Weshalb konnten sie dies nicht ebensogut wie der Rhetor Dionysius von Halikarnass? Es hat sich aber jene Vernachlässigung der Rhythmik an ihnen in der empfindlichsten Weise gerächt, denn sie hat bei ihnen schliesslich zu hässlichen Consequenzen (z. B. zur antispastischen Messung) geführt, um derentwillen ihr ganzes metrisches System auch mit dem Guten, was darin ist,

von G. Hermann und den Späteren ganz und gar verworfen und vernachlässigt worden ist.

Indess hat doch einer von den Metrikern (seinen Namen kennen wir nicht, aber vielleicht ist es Heliodor) wenigstens in der Einleitung seiner metrischen Schrift darauf aufmerksam gemacht, dass die Rhythmiker sich nicht auf bloss ein- und zweizeitige Messung beschränken. Er ist die gemeinsame Quelle für die Notizen, welche wir in den Prolegomena zu den Scholien Hephästions, bei Marius Victorinus und Diomedes über diesen Punct finden. Wir lesen bei Longin p. 144 und Mar. Vict. p. 53:

> *Διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους .....,*
>
> *Differt autem rhythmus a metro ... quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit,*
>
> *ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους, πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν*
>
> *rhythmus autem ... ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat.*

Den Anfang dieser Stelle finden wir in der Metrik des Diomedes p. 423: *Distat enim metrum a rhythmo, quod metrum certa qualitate ac numero syllabarum temporumque finitur ...*, die bei Longin und Marius Victorinus folgenden Worte lesen wir im zweiten Buche des Diomedes in der Stelle vom Rhythmus der Rhetorik p. 468 Keil: *Rhythmi certe dimensione temporum terminantur et pro nostro arbitrio* [*ὡς βούλεται, ut volet*] *nunc brevius artari* [*longum contrahat*] *nunc longius provehi* [*protrahit tempora*] *possunt.*

Es wird kein Zweifel obwalten können, dass dies Alles aus einer gemeinsamen griechischen Quelle stammt. Unter den *χρόνοι* des Longin und den *tempora* des Victorin sind die Silbenzeiten zu verstehen (vgl. *μέτρον ἔχει τοὺς χρόνους*). Bei Diomedes heisst es *rhythmi* statt *tempora*, aber dies ist wohl nur auf Rechnung des flüchtigen Excerpirens zu setzen, im Originale war sicherlich das *protrahi* auf *tempora* bezogen, welche unmittelbar vorher *(dimensione temporum)* erwähnt werden.

„Wie der Rhythmus will *(pro nostro arbitrio)* nimmt er bald Dehnungen, bald Verkürzungen der Silben vor, oft verlängert

er die Kürze und ebenso verkürzt er die Länge". Das ist es, was wir aus dem Berichte dieser Metriker erfahren.

Sind wir hier über das Vorkommen einer verkürzten Länge und einer verlängerten Kürze belehrt, so lernen wir aus einer anderen Stelle des Mar. Vict. p. 49, dass in der melischen Poesie auch verlängerte Länge und eine verkürzte Kürze gebräuchlich ist. *Musici qui temporum arbitrio syllabas committunt in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt.* Dasselbe ist auch in einem kurz vorausgehenden Satze gesagt: *Musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere* (vgl. Aristox. ap. Psell. 1 *μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί*), *siquidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri.*

Wir haben in diesen Stellen die Belege für die vorher aus Dionysius' Berichte gefolgerten Silbenarten:

1) *μακρὰ ηὐξημένη*] *musici in lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis longis longiores proferunt.* — *Longa longiorem dicunt posse syllabam fieri.* — Hierher gehören die vom Anonymus de mus. § 83 angeführten gedehnten Längen: die dreizeitige, vierzeitige und fünfzeitige.

2) *μακρὰ τελεία.*

3) *μακρὰ μεμειωμένη*] *Rhythmus longam contrahit.* Wir lernen zwei Arten einer solchen verkürzten Länge als „*χρόνοι ἄλογοι*" kennen, nämlich aus Dionysius c. 17 u. 20

---

*) Cäsar versucht, an diesen Stellen in allerlei Weise herumzumäkeln und müht sich ab, den richtigen Sinn zu verhehlen — es solle darin vom langsameren oder rascheren Tempo die Rede sein — oder es beziehen sich jene Stellen nicht auf den rhythmischen Silbenwerth, sondern auf die durch hinzutretende Consonanten verlängerte Zeitdauer der Vocale (von welcher oben S. 282 gehandelt ist) — von einer *brevi brevior* solle hier gar nicht gesprochen sein. Wir halten es um so weniger der Mühe werth, auf solch griesgrämliche Deuteleien näher einzugehen, weil alle diese verschiedenen rhythmischen Silbenwerthe, für welche er die Metriker nicht als Zeugen gelten lassen will, schliesslich sämtlich als richtig gelten lässt und selber vielfach damit operirt.

die verkürzte irrationale Länge des Dactylus und Anapästes, aus Bacchius p. 25 einen Spondeus, dessen leichter Tacttheil eine verkürzte irrationale Länge ist. Von beiden Längen heisst es, dass sie kürzer als die zweizeitige Länge, aber länger als die einzeitige Kürze seien.

4) *βραχεῖα ηὐξημένη] πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν ποιεῖ μακρόν. Breve tempus plerumque longum efficit.*

5) *βραχεῖα τελεία.*

6) *βραχεῖα μεμειωμένη] Musici in lyricis cantionibus per correptionem breviores brevibus proferunt. Brevi breviorem... dicunt posse syllabam fieri.*

In jedem Tacte ist die lange Ictussilbe doppelt so gross wie die ihr folgende Kürze.

Ausser der einzeitigen Kürze und der zweizeitigen Länge, welche immer für die am häufigsten vorkommenden Silbengrössen angesehen werden müssen, lassen sich nur die verlängerten Längen und die verkürzten Längen aus den directen Nachrichten der Alten, die wir der vorliegenden Uebersicht hinzugefügt haben, belegen. Ueber die verkürzte Kürze und die verlängerte Kürze stehen uns keine ausdrücklichen Daten zu Gebote, doch sind diese aus dem schon im Anfange dieses § angeführten Satze des Aristoxenus zu entnehmen:

„Die Länge ist immer das Doppelte der Kürze“.

Nach Aristoxenus ist der *χρόνος πρῶτος* die Maasseinheit, nach welcher der Rhythmus zu bemessen ist, nicht die Silbe. „Denn ein Maass muss eine constante Grösse sein, die Silbe aber ist kein constantes Zeitmaass, denn die Kürze ist nicht der Kürze, die Länge nicht der Länge gleich, nur das Verhältnis der Länge zur Kürze ist immer dasselbe, da die Länge das Doppelte der Kürze ist.“

Könnten die vorher aufgeführten Berichte der Metriker, welche von einem „*ὡς βούλεται*, *ut volet*, *pro nostro arbitrio*“ reden, den Anschein gewähren, als ob der antike *ῥυθμοποιὸς in lyricis cantionibus* mit derselben Freiheit und Unbekümmertheit um die natürliche Silbenquantität verfahren hätte, wie der moderne, so lernen wir aus dem vorstehenden Satze des Aristoxenus eine Schranke kennen, innerhalb deren sich bei den

Alten die Freiheit der den χρόνος πρῶτος und δίσημος überschreitenden Silbenverlängerung und Silbenverkürzung gehalten hat. Bei aller Verschiedenheit der Silbendauer ist die Länge immer das Doppelte der Kürze. Aus der ganzen Fassung der aristoxenischen Worte geht hervor, dass es nicht Aristoxenus selber ist, welcher diesen Satz zuerst aufgestellt hat, sondern dass derselbe eine längst vor ihm von den παλαιοί, gegen die er sich an dieser Stelle (Psell. § 1) richtet, formulirte und bei Allen als bekannt vorausgesetzte Regel ist. Aber Aristoxenus macht diesen Satz entschieden auch zu dem seinen. Leider bricht gerade an dieser Stelle das aristoxenische Fragment ab und wir besitzen die Regel nicht mehr vollständig, denn offenbar fehlt eine Limitation, ohne die der Satz nicht richtig sein kann. Denn in absoluter Allgemeinheit gefasst, dass die Länge immer und überall das Doppelte der Kürze ist, würde er eine mathematische Absurdität sein. Nach derselben Stelle des Aristoxenus hat die Länge und ebenso auch die Kürze verschiedene Grössen. Die Grösse der Kürze ist bald a, bald b, bald c, die Grösse der Länge bald A, bald B, bald C. Hat nun die Länge A die doppelte Grösse von a, so kann die Länge A nicht das Doppelte der Kürze b und der Kürze c sein, denn a, b, c sind verschiedene Zeitgrössen. Das „immer" muss also in irgend einer Weise limitirt sein. Es lässt sich diese Limitation ausfindig machen. Dass sie folgende sei: „Die Länge ist immer das Doppelte der Kürze bei gleicher ἀγωγή oder gleichem Tempo", dürfen wir nicht annehmen. Denn es ist schon oben gezeigt, dass nach Aristoxenus die Kürze und die Länge im Gegensatze zum χρόνος πρῶτος und δίσημος auch bei gleicher ἀγωγή, d. i. bei Festhaltung desselben Tempos die wechselnden Grössen a, b, c, A, B, C haben.

Die zu ergänzende Limitation kann auch nicht folgende sein: „Die Länge ist immer das Doppelte der Kürze in ein und derselben rhythmischen Composition." Dies würde nichts anderes heissen als folgendes: in der Einen rhythmischen Composition ist die Länge immer $= A$, die Kürze $= a = \frac{1}{2} A$, in einer anderen rhythmischen Composition ist jede Länge $= B$, jede Kürze $= b = \frac{1}{2} B$ u. s. f. In diesem Falle würde die Kürze a gerade so gut eine constante Maasseinheit des Rhyth-

mus sein wie der χρόνος πρῶτος, der, wie Aristoxenus ap. Porphyr. sagt, an sich eine variabele Grösse ist, aber in dem Falle, dass irgend eine rhythmische Composition, der er angehört, z. B. eine trochäische, in einem bestimmten Tempo festgehalten wird, zu einer constanten Grösse wird und daher als constante Maasseinheit des jedesmaligen rhythmischen Ganzen dienen kann. Wäre innerhalb derselben rhythmischen Composition oder innerhalb eines grösseren Abschnittes derselben die Kürze immer = a, so könnte sie für diese rhythmische Composition als constante Silbengrösse gerade so gut wie der χρόνος πρῶτος fähig sein, als rhythmische Maasseinheit zu fungiren. Aber diese Fähigkeit der Silbe wird von Aristoxenus in Abrede gestellt.

So ist also weder bei Festhaltung derselben ἀγωγή, noch innerhalb desselben rhythmischen Ganzen die Länge *immer* das Doppelte der Kürze. Es bleibt nichts übrig, als bei der Länge und Kürze, die sich immer wie 2 = 1 verhalten, an die *aufeinander folgende Länge und Kürze desselben Tactes zu denken.* Wir sagen desselben Tactes, denn wenn wir schlechthin sagten: die Länge ist immer das Doppelte der ihr *benachbarten* Kürze, so würde dies wieder dahin führen, dass innerhalb eines nach demselben χρόνος πρῶτος tactirten rhythmischen Ganzen jede Länge das Doppelte jeder Kürze wäre, was, wie gezeigt, nicht der Fall ist. Statt des Tactes an das κῶλον oder den Vers als Limitation zu denken, liegt bei weitem nicht so nahe, doch würde auch dann, wenn wir dies letztere annehmen, nichts desto weniger auch für den einzelnen Tact der Satz, dass die Länge das Doppelte der Kürze ist, seine Gültigkeit haben.

Dionysius berichtet von einem dem Trochäus im Rhythmus gleichstehenden, also dreizeitigen Dactylus, dessen Länge eine verkürzte irrationale Länge ist. Nach jenem Satze des Aristoxenus muss sie das Doppelte der ihr benachbarten Kürze desselben Tactes sein, und hiernach muss der ganze Dactylus folgendes Silbenmaass haben:

| $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ 1 |

$\frac{4}{3}$ ist das Doppelte von $\frac{2}{3}$. Es sind dies zwei irrationale Zeit-

werthe, deren Maasseinheit der imaginäre Drittel-*χρόνος-πρῶτος* ist, das Analogon der Drittel-Diesis oder des *δωδεκατημόριον τόνου*, von welchem Aristoxenus in der oben (bei den irrationalen Silben) erläuterten Stelle gehandelt hat.

Wie hier ein Dactylus aus seinem vierzeitigen Maasse zum dreizeitigen verkürzt und dadurch dem Rhythmus des dreizeitigen Trochäus gleichgestellt wird, so kann umgekehrt der Trochäus aus seinem dreizeitigen Maasse zum vierzeitigen verlängert und dadurch dem vierzeitigen Dactylus im Tacte gleichgestellt werden. Ein solcher verlängerter Trochäus kann nun bei den Alten nicht die Silbengrösse

3 1

gehabt haben, denn „die Länge ist immer das Doppelte (nicht das Dreifache) der benachbarten Kürze desselben Tactes". Das Silbenmaass muss vielmehr folgendes sein:

$\frac{8}{3}$ $\frac{4}{3}$

3

Es mag diese vorläufige Andeutung der späterhin (II[a] 3, II[b] 7) weiter auszuführenden Thatsachen zunächst zur Erläuterung dessen dienen, was wir aus Aristoxenus, Dionysius und den Metrikern über die Silbenverschiedenheit erfahren haben. Alle diese, das ein- und zweizeitige Maass nicht errreichenden Silben von $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{8}{3}$ sind *χρόνοι ἄλογοι*, d. i. sie lassen sich nur vermittelst eines Bruchtheiles des *χρόνος πρῶτος* bestimmen, und zwar ist dies Bruchtheil das dem *δωδεκατημόριον τόνου* analog stehende Drittheil des *χρόνος πρῶτος*. Unter ihnen ist die Silbe

$\frac{2}{3}$

eine irrationale verkürzte Kürze (Mar. Vict.: „*per correptionem breviores brevibus proferunt*"); die ihr benachbarte Länge

$\frac{4}{3}$

welche das Doppelte von ihr beträgt, ist eine irrationale verkürzte Länge (Mar. Vict.: „*Rhythmus longam contrahit*"). Die kurze Silbe

$\frac{4}{3}$

ist die irrationale verlängerte Kürze, von der es bei Longin heisst: *πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν ποιεῖ μακρὸν* und bei Marius Victorinus: „*Rhythmus breve tempus plerumque longum efficit*". Diese verlängerte Kürze von $\frac{4}{3}$ steht der verkürzten Länge von $\frac{4}{3}$ völlig gleich; es trifft hier ein, was Dionysius sagt: *ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν.* — Die Länge, welcher dieser verlängerten Kürze $\frac{4}{3}$ im Tacte benachbart ist, ist, wie Aristoxenus verlangt, doppelt so gross

$$\frac{8}{3};$$

sie ist eine irrationale verlängerte Länge, unter die Kategorie derjenigen Silbengrössen gehörig, von denen es bei Mar. Vict. heisst: „*Musici in lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis longis longiores proferunt.*

Dass wir hier mit Dritteln des *χρόνος πρῶτος* (d. i. mit Dritteln unserer Achtelnote) zu operiren haben, kann nicht auffallen. Denn auch in unserer modernen Musik ist dies gar nicht ungewöhnlich. Jede Triolennote geht auf Drittel zurück:

$\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\quad$ $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\quad$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\quad$ $\frac{8}{3}$ $\frac{4}{3}$

denn von diesen Triolennoten hat eine jede genau den Werth von $\frac{2}{3}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{8}{3}$ der Achtelnote. Diese Zeitwerthe unserer modernen Musik sind genau in derselben Weise irrationale rhythmische Grössen, wie die entsprechenden Silbenwerthe der Alten, denn sie lassen sich nicht als Multipla derjenigen Noten, nach welchen man den Tact bemessen kann, ausdrücken.

Es sind die genannten irrationalen Silben also solche, welche auch in unserer heutigen Rhythmik ein Analogon haben. Aber die Alten haben noch eine auf die Maasseinheit des halben *χρόνος πρῶτος* zurückzuführende irrationale Länge, nämlich

$$\frac{3}{2}$$

Diese Silbengrösse entspricht zwar genau unserem punctirten Achtel (♪.), aber sie wird in der alten Rhythmik in einer uns gänzlich fremden Weise verwandt. Aus dem Berichte des Aristoxenus und des Bakchius ergibt sich nämlich, dass die Spondeen, welche den Trochäen an den geraden, den Iamben an den ungeraden Stellen beigemischt werden, zum starken Tact-

theile eine zweizeitige rationale Länge, zum schwachen Tacttheile dagegen eine verkürzte irrationale Länge von $\frac{3}{2}$ *χρόνοι πρῶτοι* haben. Dies ist die Function der in Rede stehenden, auf die Maasseinheit des halben *χρόνος πρῶτος* zurückgeführten irrationalen Silbe. Sie bewirkt eine uns Modernen ganz ungeläufige Verzögerung des schwachen Tacttheils um den Betrag eines halben *χρόνος πρῶτος*.

Die zweizeitige rationale Länge solcher unter Trochäen und Iamben eingemischten Spondeen kann aufgelöst werden

$$\begin{matrix} & & & & \frac{3}{2} & & & & \frac{3}{2} & & \frac{3}{2} & & & & \frac{3}{2} & & & & \\ \acute{-} & \smile & \acute{\smile} & \smile & - & \acute{-} & \smile & \acute{-} & - & & - & \acute{-} & \smile & \acute{-} & - & \acute{\smile} & \smile & \smile & \acute{-} \end{matrix}$$

Wir weisen hierauf deshalb hin, weil sich daraus eine anderweitige nothwendige Limitation des aristoxenischen Satzes, dass die Länge immer das Doppelte der Kürze sei, ergibt. Aristoxenus selber ist es, durch welchen wir erfahren, dass die in dem vorliegenden Schema mit $\frac{3}{2}$ bezeichneten Längen das hier angegebene Zeitmaass haben (vgl. II[a] 3). Er statuirt also einen Tact:

$$\begin{matrix} \acute{\smile} & \smile & - \\ 1 & 1 & \frac{3}{2} \end{matrix}$$

Hier ist die irrationale Länge n i c h t das Doppelte der ihr vorausgehenden einzeitigen Kürze. Jener aristoxenische Satz, dass die Länge immer das Doppelte der Kürze sei, wird also keine Geltung haben von solchen Tacten, in welchen die Länge auf die Kürze folgt, sondern nur in solchen, in welchen die Länge der Kürze vorausgeht. Wir werden ihn mithin zu fassen haben: „Die Länge ist das Doppelte der ihr f o l g e n d e n Kürze."

Wir finden in jenem Schema aber auch den Tact

$$\begin{matrix} - & \acute{\smile} & \smile \\ \frac{3}{2} & 1 & 1 \end{matrix}$$

und dieser macht noch eine fernere Limitation jenes Satzes nothwendig. Wir sehen hier nämlich einen mit dem leichten Tacttheile beginnenden Tact vor uns, in welchem der irrationale leichte Tacttheil n i c h t das Doppelte der auf ihn folgenden im schweren Tacttheile stehenden Kürze ist. Wir werden also auf Tacte dieser Art jenen Satz des Aristoxenus vom Verhältnis der Länge zur Kürze nicht anwenden dürfen, sondern nur auf die mit dem schweren Tacttheile beginnenden Tacte, und ihn nunmehr folgendermaassen aussprechen müssen:

In jedem Tacte ist die lange Ictussilbe doppelt so gross wie die ihr folgende kurze.

Es hat sich diese Limitation des von Aristoxenus Ausgesprochenen ganz nothwendig aus seinen eignen Angaben über den anderthalbzeitigen leichten Tacttheil ergeben. Aristoxenus ist in seinem Ausdrucke sonst überall so bestimmt, dass wir ihn auch mit Beziehung auf das Fragment 1 des Psellus nicht der Ungenauigkeit in seinen Aussagen bezichtigen dürfen: das Fragment ist abgerissen und die weiter folgende Darstellung des Aristoxenus, in der er es sicherlich an dieser näheren Limitation über das Verhältnis der Länge zur Kürze nicht hat fehlen lassen, ist uns verloren.

§ 22.

Wortende, Satzende, Pausen.

Aristoxenus lässt in der S. 276 erörterten Stelle nicht bloss die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze als die die Zeit in bestimmte Abschnitte zerfällenden und die rhythmische Gliederung zur Anschauung bringenden *μέρη λέξεως* gelten. Also nicht bloss die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze sind als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenons für den Rhythmus von Wichtigkeit. Es kann dies aber natürlich nur in so weit der Fall sein, als es sich um das Ende des Wortes und um das Ende des Satzes handelt, mit welchem das Ende bestimmter rhythmischer Abschnitte zusammenfallen muss.

Ein Vers, oder genauer gesagt, eine Periode oder Metron, dessen Ende mit einem Satzende zusammenfällt, heisst *ἀπηρτισμένον*, schol. Heph. 198, Pseudo-Draco 141, Tract. Harl. 325, Elias 79 z. B. Il. *H*, 1:

ὣς εἰπὼν πολέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ.

Es ist schon S. 202 darauf hingewiesen, dass unsere moderne Poesie eine ganz und gar entschiedene Vorliebe für die Identität von Satz- und Versende hat:

Wie kommt's, dass du so traurig bist, | da alles froh erscheint?
Man sieht dir's an den Augen an, | gewiss du hast geweint.

Und hab' ich einsam auch geweint, | so ist's mein eigner Schmerz,
Und Thränen fliessen gar so süss, | erleichtern mir das Herz.

Was hier in Eine Zeile geschrieben ist, entspricht einer dikolischen Periode oder einem dikolischen Metron im Sinne der Griechen (S. 201); die ganze Periode enthält einen logischen Satz, das einzelne Kolon ein logisches Satzglied. Und gerade Verse wie diese sind es, welche wir als besonders fliessende Verse bezeichnen; wo der logische Abschnitt allzuhäufig mit den rhythmischen Abschnitten in Widerspruch steht, da vermissen wir das „Fliessende“ des Verses. Dem griechischen Dichter fehlt diese Vorliebe für den Zusammenfall der rhythmischen und logischen Abschnitte. Nicht mit Unrecht werden wir uns darüber wundern dürfen, denn der Grieche steht in dieser Beziehung fast ganz isolirt da; unsere moderne Weise ist auch die Weise aller übrigen indogermanischen Völker, und gerade die früheste und älteste indogermanische Metrik bevorzugt diejenige Bildung der Metra, welche die Griechen *μέτρα ἀπηρτισμένα* nennen. So ist es mit der alliterirenden und der reimenden Langzeile der alten Germanen, mit dem Çloka der Inder, mit dem silbenzählenden Avesta-Metrum. Und selbst bei den Römern sehen wir etwas Aehnliches, trotzdem sie die metrischen Formen der griechischen Poesie adoptirt haben; die Verse des Plautus, die Hendekasyllaben, die Choliamben des Catull sind, in einem gar merklichen Unterschiede von den Versen der Griechen, vorwaltend *ἀπηρτισμένως* gebildet.

Da die Metra der Griechen auf derselben historischen Grundlage wie die der verwandten Völker erwachsen sind, so können wir schwerlich der Annahme entgehen, dass in einer früheren Zeit auch die griechische Poesie der Identität der rhythmischen mit den logischen Abschnitten Rechnung trug. Wie es gekommen ist, dass sie in ihrer weiteren Entwicklung an dem Widerspruche des Rhythmischen und Logischen keinen Anstoss nimmt, vermag ich um so weniger einzusehen, als gerade die griechische Poesie vorzugsweise eine melische blieb und also die ursprüngliche Bedeutung des Metrons oder der metrischen Periode als einer musikalischen Periode, dergestalt, dass der Schluss des Metrons zugleich mit einem melodischen Abschlusse zusammenfällt, fortwährend in lebendigem Bewusstsein behielt.*)

*) Wie sehr wäre dem Zuhörenden das Verständnis des Textes einer pindarischen Ode erleichtert worden, wenn sich ihm die rhyth-

Aber Eine Spur wenigstens hat die griechische Poesie von jenem für die früheste Zeit vorauszusetzenden Zusammengehen der metrischen Periode mit dem logischen Satze für immer bewahrt. Ist auch der griechische Dichter nicht bemüht, das Ende der metrischen Periode, wo es angeht, mit dem Ende eines Satzes oder Satzgliedes zusammenfallen zu lassen, so hält er doch wenigstens die Norm fest, dass am Ende der Periode ein Wortende eintreten muss. Eine jede Periode (Vers, Metron, Hypermetron) muss mit einem vollen Worte auslauten, wie sie mit einem vollen Worte anlauten muss; nie darf ein Wort zwischen 2 Perioden getheilt sein. Es ist eins der grössten Verdienste, welche sich Böckh um die Metrik erworben hat, dass er dies so wichtige den neueren Forschern verborgen gebliebene Gesetz aus der metrischen Tradition der Alten wieder hervorgezogen hat. Hephästion p. 28 und Heliodor (schol. Heph. p. 28) lehren mit denselben Worten

πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν.

Vgl. Eustath. ad Il. Ξ, 173 *κατὰ τοὺς παλαιοὺς πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν.* Mar. Vict. 73 *omnis autem versus ab integra parte orationis incipit et in integram desinit.* Hierbei gilt dem Dichter das Enklitikon als ein integrirender Bestandtheil des vorausgehenden Wortes, auf welches es den Ton geworfen; er kann daher mit *τέ, τοί, γέ, κέ, ϱοί, πού, μοί* ein *μέτρον* schlies-

---

mischen und melodischen Abschlüsse, die seinem Ohre durch die Musik vorgeführt wurden, zugleich als die Wendepuncte für den logischen Zusammenhang des Textes dargestellt hätten? Aber darum kümmert sich Pindar niemals. Und ebenso ist es mit aller übrigen chorischen Poesie der Griechen. Nach einer interessanten, dem Aristox. entlehnten Stelle Plut. de mus. p. 25 West. ist es durchaus nothwendig, Geist und Sinn so zu gewöhnen, dass man bei einem musischen Kunstwerke gleichzeitig der Melodie und Tactgliederung und dem poetischen Texte folgen kann. Musste nicht das griechische Publicum ein wahrhaft immenses Talent für Auffassung der Musik und Poesie haben, wenn es bei der Aufführung einer vorher noch nie gehörten chorischen Musik neben dem Rhythmisch-Musikalischen gleichzeitig dem so vielfach verschlungenen Faden des poetischen Textes zu folgen vermochte, dessen Gang, weit entfernt durch die rhythmisch-musikalischen Periodenschlüsse unterstützt zu werden, sich vielmehr in einem fortwährenden Antagonismus mit demselben befand?

sen, aber er darf damit kein *μέτρον* beginnen. Ebenso hält er es auch mit anderen postpositiven Wörtern wie *δέ*, *γάρ* u. s. w.

Auch in der modernen Poesie ist volles Wortende des reimenden Verses unverbrüchliches Gesetz; ein Verstoss gegen dasselbe erscheint uns lächerlich. Eben daher kommt es, dass die komische Poesie, zumal die niedrig-komische, um durch etwas Ungewöhnliches eine possenhafte Wirkung zu erreichen, auch Verse mit schliessender Wortbrechung angewandt hat.

So wusste sich auch in seinem grössten
Ungelücke Hieronimus zu trösten,
und war froh, dass er mit hei-
ler Haut den Bauern entgangen sei.

Aus dem gleichen Grunde ist auch von den griechischen **Komikern**, aber wohl nur in äusserst seltenen Fällen, ein und dasselbe Wort unter 2 Verse vertheilt worden (Mar. Vict. l. l. Hephaest. l. l.), wie von Eupolis in den Baptai fr. 6 Mein.

ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-
βούλευμα βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα.

Es ist nicht nöthig, hier mit Hermann hinter *ἀλλὰ* ein *τι* einzuschieben, um hier im Auslaute eine die Länge vertretende Doppelkürze zu gewinnen.

Einige Male ist auch, wie Hephästion sagt, „*διὰ τὴν τῶν ὀνομάτων ἀνάγκην*“ ein dem **Metrum widerstrebender Eigenname**, welcher nothwendig in einem elegischen Distichon gebraucht werden musste, unter 2 Verse vertheilt, von Simonides der Name *Ἀριστογείτων*

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ' ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος·

von Nikomachus der Name *Ἀπολλόδωρος*

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων·

und auf einer Inschrift bei Franz p. 7 der Name *Νικομήδης*

θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο-
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Eine andere Ausnahme von der Nothwendigkeit des Wortendes am Ende des Metrons bildet die sogenannte **Episynaloiphe** schol. Heph. p. 29, Athen. 10 p. 453. *Συναλοιφὴ* ist der Terminus technicus, womit die älteren Grammatiker die im

Inlaute des Metrons vorkommende Elision des auslautenden kurzen Vocales vor folgendem vocalischen Anlaute bezeichnen, und welcher unverkennbar darauf hinweist, dass hier nicht sowohl eine eigentliche Elision, als vielmehr eine die beiden Vocale vereinigende Verschmelzung statt fand. Es kommt nun vor, dass eine *συναλοιφὴ* auch im Aus- und Anlaute zweier aufeinander folgender Metra statt findet, und das nennt man, wie der schol. sagt, *ἐπισυναλοιφὴ διὰ τὸ ἐπισυνάπτεσθαι τὸ σύμφωνον τῷ ἑξῆς ἰάμβῳ ἤτοι τῷ στίχῳ*. Diese Freiheit der Episynaloiphe wird seit der zweiten Hälfte des peloponnesischen Krieges für die tragischen Trimeter zugelassen, am häufigsten von Sophokles, der dieselbe, wie Athenäus a. a. O. sagt, zuerst in seinem Oedipus Rex nach dem Vorgange des Kallias angewandt hat. Daher heisst sie auch nach dem schol. Hephaest. das *εἶδος Σοφόκλειον*.

Oed. R. 290 *ὑφ᾽ οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον· μέλας δ᾽*
Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.
332 *ἐγὼ οὔτ᾽ ἐμαυτὸν οὔτε σ᾽ ἀλγυνῶ. τί ταῦτ᾽*
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.
785 *κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἐτερπόμην, ὅμως δ᾽*
ἔκνιζέ μ᾽ ἀεὶ τοῦθ᾽· ὑφεῖρπε γὰρ πολύ.
1184 *ὅστις πέφασμαι φύς τ᾽ ἀφ᾽ ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ᾽*
οὐ χρῆν μ᾽ ὁμιλῶν, οὕς τέ μ᾽ οὐκ ἔδει κτανών.
1224 *οἷ᾽ ἔργ᾽ ἀκούσεσθ᾽, οἷα δ᾽ εἰσόψεσθ᾽, ὅσον δ᾽*
ἀρεῖσθε πένθος, εἴπερ ἐγγενῶς ἔτι.
Elect. 1017 *ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἴρηκας· καλῶς δ᾽*
ᾔδη σ᾽ ἀπορρίψουσαν ἀπηγγελλόμην.

Sophokles trennt hier durchgängig und sicher in bewusster Absicht den der Episynaloiphe vorausgehenden sechsten Iambus des Trimeters durch Interpunction von den 5 übrigen Iamben ab, so dass also der durch Episynaloiphe vereinte An- und Auslaut der beiden Verse auch dem Gedankenzusammenhange nach sich eng an einander schliessen. In

Oed. Col. 17 *δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ᾽*
εἴσω κατ᾽ αὐτὸν εὐστομοῦσ᾽ ἀηδόνες

ist die absondernde Interpunction nicht vor dem letzten Einzeltacte, sondern vor der letzten Dipodie angewandt. Nicht beachtet ist dieselbe

Oed. Col. 1164 *σοί φασιν αὐτὸν ἐς λόγους ἐλθεῖν μολόντ'*
αἰτεῖν ἀπελθεῖν τ' ἀσφαλῶς τῆς δεῦρ' ὁδοῦ.

Umgekehrt scheint Euripides, welcher die Episynaloiphe des Sophokles adoptirt,

Iphig. T. 968 *ὡς δ' εἰς Ἄρειον ὄχθον ἧκον, ἐς δίκην τ'*
ἔστην·

absichtlich durch eine Interpunction nach dem ersten Iambus des 2ten Trimeters die durch Episynaloiphe aneinander geschlossenen Verstheile auch logisch mit einander vereinen zu wollen.

Später findet die Episynaloiphe auch in anderen Metra Eingang, wie in einem Epigramme des Callimachus (schol. Heph. l. l. Anthol. Pal. 12, 73)

ἥμισύ μοι ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ'
εἴτ' Ἔρος, εἴθ' Ἀΐδης ἥρπασεν ἐκ μελέων,

aber als das eigentliche Gebiet muss immerhin der Dialog der sophokleischen Tragödie angesehen werden. Der gesamten früheren Poesie muss sie abgesprochen werden. So insbesondere dem homerischen Epos, dem sie von den alten Grammatikern wegen des Versausganges *εὐρύοπα Ζῆν* Il. Θ 206, Ξ 265 vindicirt wurde:

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆν',
αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο καθήμενος οἶος ἐπ' Ἴδῃ.

oder nach der gewöhnlichen Schreibart (der aristophaneischen und aristarcheischen Schule cf. schol. Heph. p. 28):

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆ-
ν' αὐτοῦ κ' ἔνθ' κτλ.

Aber das hier vorkommende *Ζῆν* ist ohne Apostroph zu schreiben: es ist kein Accusativ nach der dritten Declination, sondern nach der ersten Declination von einem Nominativ *Ζής*, der genau mit dem lateinischen *diēs (Diēs-piter)* übereinkommt. Der nähere Nachweis ist Sache der Grammatik.

Auch von Pindar glaubte man, dass er Ol. 3, 25 am Ende eines Metrons (und noch dazu eines Schlussmetrons einer Strophe) ein apostrophirtes Wort gebraucht habe:

δὴ τότ' ἐς γαῖαν πορεύειν θυμὸς ὥρμαιν'
Ἰστρίαν νιν· ἔνθα Λατοῦς ἱπποσόα θυγάτηρ,

doch wird jetzt, nachdem die Lesart des cod. Ambros. A *πορεύειν θυμὸς ὥρμα* bekannt geworden ist, der Gedanke an die

Licenz einer Episynaloiphe auf Seiten Pindars wohl allgemein aufgegeben sein. Wir dürfen uns also nicht mehr auf den Vorgang Pindars berufen, um etwa in den Canticis der Dramatiker am Ende eines Metrons ein apostrophirtes Wort zu gestatten. Die Episynaloiphe gehört, wie gesagt, erst dem dialogischen Trimeter der späteren Tragödie an, in die Cantica derselben ist sie niemals eingedrungen.

Der Satz also, dass am Ende des Metrons oder der Periode ein Wortende statt finden muss, bleibt bis auf die sophokleische Episynaloiphe und jene wenigen Ausnahmen bei den Komikern und „*διὰ τὴν τῶν ὀνομάτων ἀνάγκην*" in seinem völligen Rechte; eine nur scheinbare Ausnahme in der Strophenbildung der lesbischen Meliker hat das dritte Buch zu erörtern.

Wir bemerkten oben, dass in der Poesie der meisten übrigen Völker nicht bloss das Ende der Periode (im Sinne der Griechen) mit einem Ende des Satzes, sondern dass auch das einzelne Kolon der Periode mit einem Satzgliede zusammenzufallen liebt. Aus diesem logischen Abschnitte in der Mitte des Metrons hat sich in der griechischen Metrik das in der Mitte des Metrons, namentlich am Ende des rhythmischen Reihenabschnittes gewöhnliche Wortende, welches die Alten als *διαίρεσις* oder *τομή* und wir Neueren als Cäsur bezeichnen, herausgebildet. Es unterscheidet sich dadurch von dem Wortende am Ende des Metrons, dass es keineswegs mit derselben Strenge wie dieses gewahrt wird; es sind immer nur einzelne bestimmte Metra, in denen es nothwendig ist, die meisten lyrischen Metra sind gegen die Cäsur am Ende des inlautenden Kolons gleichgültig. Zur Lösung der im Einzelnen sich hieran knüpfenden Fragen ist es nothwendig, vorher die Gliederung der rhythmischen Reihe zu kennen, und wir können daher dies Thema erst im 2ten Capitel des 2ten Buches aufnehmen.

So viel hier über die von Aristoxenus hervorgehobene Bedeutung der „Wörter" als *μέρη τοῦ ῥυθμιζομένου*. Gegen die Bedeutung des „Satzendes" für die rhythmische Gliederung ist die griechische Poesie, wie gesagt, viel gleichgültiger als die Poesie der verwandten Völker. Jedoch Einen rhythmischen Abschnitt gibt es, wo auch die griechische Metrik der Regel nach sich nicht mit dem Wortende begnügt, sondern ein Satzende

verlangt. Dies ist der Schluss des Systemes (im alten technischen Sinne), sei es eine strophische oder astrophische Partie. In welchen Fällen hier kein Satzende eintritt, hat das dritte von der systematischen Composition handelnde Buch zu erörtern.

Noch in einer anderen Beziehung ist das Eintreten des Wortendes von Wichtigkeit, nämlich für die

rhythmische Pause.

Im gewöhnlichen Sprechen machen wir da, wo ein Gedanke, ein Satz, ein selbstständiger Satztheil zu Ende ist, oder wo einzelne Wörter neben einander nachdrücklich hervorgehoben werden sollen, eine Pause. Auch beim Recitiren und Declamiren unserer Verse halten wir, wenn wir schön und geschmackvoll vortragen wollen, diese durch den Sinn hervorgerufenen Pausen ein. Eben so machen wir es beim Vortrage antiker Poesie. Hierdurch geschieht der strengen Forderung des Rhythmus kein geringer Eintrag: wir beachten bei diesem Vortrage zwar den rhythmischen Ictus, aber halten nicht überall die rhythmischen Zeiten ein, indem wir dieselben durch Pausen über die Gebühr erweitern.

Die griechischen Rhapsoden haben es beim Declamiren ihrer Hexameter und was etwa sonst noch von Metren declamatorisch vorgetragen wurde, wahrscheinlich nicht anders gemacht. Die bei weitem grösste Zahl von Metren ist aber für den melischen Vortrag bestimmt und hierbei kommt der strenge Rhythmus zu seinem vollen Rechte.*) Hier in der *φωνὴ διαστηματική*, wo jede Silbe eine längere Dauer hatte als beim Sprechen und Declamiren (Aristox. harm. I; vgl. § 21 zu Anfang), hat jede Silbe ihr volles rhythmisches Maass; eine durch den Gedanken dargebotene Pause, wie beim Sprechen und Declamiren, wird nicht gemacht, ein jeder *χρόνος* des Rhythmizomenon schliesst sich so eng an den anderen, dass die zwischen ihnen liegende Zeit eine der Silbendauer gegenüber verschwindende oder unendlich kleine ist. Dies lehrt ein aristoxenisches Fragment bei Psell. § 6, in

*) Bei Porphyr. ad Ptol. p. 239 wird unterschieden die *ἀναγνωστική*, *μετρική*, *ῥυθμική*, d. h. der declamatorisch-prosaische, der declamatorisch-metrische und der streng (melische) rhythmische Vortrag. Die dort gegebenen Definitionen dieser 3 Arten sind nicht recht deutlich.

welchem zwischen den *ἠρεμίαι* und *κινήσεις* des Rhythmus unterschieden wird. Als *ἠρεμίαι* oder stätige Elemente werden hier die *χρόνοι* des Rhythmizomenons, d. i. Silben und Töne, gefasst; als *κινήσεις* die Uebergänge von einem Tone zum andern oder von einer Silbe zur anderen, also die zwischen zwei Tönen oder zwischen zwei Silben liegende Zeit. Die *ἠρεμίαι*, sagt Aristoxenus, sind der Zeitdauer nach *γνώριμοι*, die *μεταβάσεις* sind *ἄγνωστοι*.

Dagegen hat der Rhythmus seine ihm eigenthümlichen, von dem Gedankenzusammenhange in den meisten Fällen ganz unabhängigen rhythmischen Pausen, sowohl in der Metrik wie in der Musik, genannt *χρόνοι κενοί*, *tempora inania*. In den erhaltenen Fragmenten des Aristoxenus ist von ihnen nicht die Rede, wohl aber bei Aristid. p. 40 u. 97, Anonym. de mus. § 83. 85; Fab. Quintil. instit.; Augustin. de mus. Ihre eigentliche Stelle haben sie am Ende einer metrischen Periode oder eines Verses, wo stets ein Wortende vorkommt und in den Anfängen der Poesie vermuthlich auch ein Satzende statt fand, sie werden aber auch im Inlaute des Verses angewandt, Fab. Quintil., Augustin. a. a. O. Sie beeinträchtigen die rhythmischen Zeiten nicht, wie die beim Declamiren unserer Verse eingehaltenen Gedankenpausen, sondern sind dem Rhythmus untergeordnet, oder vielmehr Bestandtheile des Rhythmus, so gut wie die Silben und Töne, und bewirken dasselbe, was sonst durch die Dehnung oder die *τονή* der Silben und Töne erreicht wird.

Ueber ihre Zulässigkeit im Metrum dürfen wir den Satz aufstellen, dass sie nur da vorkommen können, wo ein Wort zu Ende ist, also nur zwischen dem Aus- und Anlaute zwei benachbarter Wörter — wahrscheinlich aber auch nicht einmal zwischen solchen Wörtern, welche begrifflich eine enge Einheit bilden, also nicht zwischen Präposition und ihrem Casus, nicht bei Encliticis und Atonis u. s. w. Denn eine Pause im Inlaute des Wortes kann nicht gestattet sein, da sie die zusammengehörigen Silben auseinanderreissen würde. Dieser Satz ist zwar nicht von den Alten überliefert, aber Alles, was dieselben uns über die Pausen im Einzelnen berichten, stimmt damit überein.

Der Anonymus de mus. theilt uns an derselben Stelle, in

welcher er von den gedehnten langen Silben spricht, ein Verzeichnis der *χρόνοι κενοί* von der einzeitigen bis zur vierzeitigen mit. Das bei den Alten gebräuchliche rhythmische Zeichen für die Pause ist ein Lambda als Abkürzung des Wortes *λεῖμμα*, und zwar für die einzeitige ein blosses Λ, für die 2-, 3- und 4-zeitige ein Λ mit dem darübergesetzten Zeichen der *μακρὰ δίσημος*, *τρίσημος*, *τετράσημος*:

χρόνος κενὸς μονόσημος Λ (unsere Achtelpause 𝄾)
χρόνος κενὸς δίσημος Λ̄ (unsere Viertelpause 𝄽)
χρόνος κενὸς τρίσημος Λ̄ (unsere 3-Achtelpause 𝄽.)
χρόνος κενὸς τετράσημος Λ̄ (unsere halbe Pause –)

Aristides sagt, dass die kurze (einzeitige) Pause *λεῖμμα*, die lange *πρόςθεσις* genannt werde. Diese Namen beziehen sich darauf, dass die kurze durch ein blosses Λ, die lange durch ein Λ mit dem „Zusatze" des Längezeichens ausgedrückt wird.

Zeichen für längere als 4zeitige Pausen lassen sich nicht nachweisen, aber daraus folgt nicht, dass die letzteren nicht vorkamen. Man konnte 2 oder mehrere der angegebenen Pausezeichen durch ein ‿ (*ὑφέν*), dessen man sich sonst zur Bindung der Notenzeichen bediente, verbinden, z. B. Λ̄‿Λ̄, oder es genügte auch, sie ohne dasselbe nebeneinander zu setzen.

Aus der überlieferten Notiz von Musikresten geht hervor, dass man das Pausenzeichen auch gebrauchte, um eine *τονὴ* auszudrücken, indem man z. B. hinter ein Notenzeichen ein Λ setzt, um die Dreizeitigkeit derselben anzuzeigen. Dies ist dasselbe, als wenn wir statt 𝅘𝅥. die Bezeichnung 𝅘𝅥 𝄾 wählen wollten.

Zweites Buch.

Tact, Reihe und Periode

(περὶ ποδῶν. περὶ μέτρων).

§ 23.

Classification der Perioden oder Metra.

Nach der Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenons als des der Metrik zu Gebote stehenden Materiales haben wir nunmehr die in diesem Materiale dargestellten rhythmischen Formen zu erörtern (vgl. S. 192). Vier Elemente sind es, welche als die sich subordinirenden Bestandtheile des Rhythmus die Grundlage der rhythmischen Form bilden: der Tact, die Reihe, die Periode, das System, deren allgemeine Bedeutung bereits in § 14 entwickelt worden ist. Die durch Tact, Reihe und Periode bedingten rhythmischen Formen hat das vorliegende zweite Buch eingehend zu behandeln. Wir gehen hierbei von der Periode als dem umfassendsten dieser 3 Bestandtheile des Rhythmus aus; den einzelnen Kategorieen der Perioden haben wir die Darstellung der jedesmal in ihnen enthaltenen Tacte und Reihen unterzuordnen, und demnach die stoffliche Anordnung des zweiten Buches von der Classification der Perioden abhängig zu machen, bei deren Aufstellung wir uns zunächst an die Theorie der alten Metriker anschliessen müssen.

Die uns erhaltenen metrischen Lehrbücher der Alten gebrauchen, wie schon S. 201 bemerkt ist, für den älteren Ausdruck *περίοδος* gewöhnlich den Terminus technicus *μέτρον*, und auch wir werden uns desselben, obwohl er streng genommen nur eine besondere Art der Periode bezeichnet, für jegliche Art

der Periode bedienen dürfen, soweit dies, ohne ein Misverständnis hervorzurufen, geschehen kann. Es ist zufällig, dass die Kriterien für die Classification der Metra oder Perioden in keiner der aus der Kaiserzeit herrührenden Quellen der Metrik angegeben sind. Sie finden sich am vollständigsten (vgl. S. 131) in den § 9 besprochenen Schriften der Byzantiner aufgeführt*), die diese Partie aus den ihnen vorliegenden hephästioneischen Scholien geschöpft haben und trotz mancher durch die ältere metrische Tradition zu berichtigenden Ungenauigkeiten und Misverständnisse immerhin wohl zu beachten sind. Drei Hauptkriterien sind es, welche der Classification der Metra zu Grunde liegen:

I. Das *μέγεθος μέτρου*, d. h. die Zahl der in einem Metron enthaltenen Tacte und Reihen. Je nach der Anzahl der in ihm enthaltenen Tacte oder Doppeltacte ist es ein *δίμετρον, τρίμετρον, τετράμετρον* u. s. w. Die Tacte bilden entweder Eine oder zwei rhythmische Reihen; im ersteren Falle ist das *μέτρον* ein „*ἁπλοῦν*" oder *μονόκωλον*, im zweiten ein „*σύνθετον*" oder *δίκωλον*. Sind mehr als 2 Reihen zu einer periodischen Einheit verbunden, so lässt sich dieselbe nach der genaueren Terminologie der Alten nicht mehr als *μέτρον* bezeichnen, sondern führt den Namen *ὑπέρμετρον*. Vgl. S. 207. 208.

II. Das *γένος*, *εἶδος* und die *σύνταξις μέτρου*, d. h. die Beschaffenheit der in ihm enthaltenen Tacte. Die Metriker nehmen 4 Tactarten oder *γένη ποδῶν* an: die 3-, 4-, 5-, 6zeitige Tactart. Das *γένος* wiederum erscheint in verschiedenen *εἴδη*, je nachdem der leichte oder schwere Tacttheil den Anlaut bildet, und so erscheint die 3zeitige Tactart als Trochäus oder Iambus, die 4zeitige als Dactylus oder Anapäst, die 5zeitige als Päon oder Bacchius (nach älterer Theorie hat das 5zeitige *γένος* nur Ein *εἶδος*, nämlich den Päon), die 6zeitige Tactart als Ionicus a majore oder als Ionicus a minore oder als Choriambus (Heliodor und seine Nachfolger fügen als viertes *εἶδος* auch noch den Antispast hinzu). — Diese *εἴδη ποδῶν* bedingen verschiedene *εἴδη μετρικά* und heissen deshalb *πόδες* „*μετρικοί*" schol. Heph. p. 67; alle übrigen in den Verzeichnissen der Metriker aufgeführten *πόδες* sind nicht *πόδες* „*μετρικοί*", sondern gelten ihnen als Auflösungen, Zusam-

*) Tract. Harlei. p. 318 ff. Pseudo-Draco p. 125 ff.

menziehungen, Combinationen oder anderweitige Umformungen der *πόδες μετρικοί*.

Ein Metron kann nun aus gleichen oder aus verschiedenen *πόδες μετρικοὶ* bestehen. Dies ist es, was die Byzantiner die verschiedene *σύνταξις μέτρου* nennen (vgl. Anm. S. 347).

A. Gleichförmiges Metron, *μέτρον μονοειδές*, *καθαρόν*, *metrum uniforme*, ist ein solches, dessen Tacte Ein und demselben *εἶδος ποδῶν* angehören.

B. Ungleichförmiges Metron ist ein solches, welches aus verschiedenen *πόδες μετρικοὶ* besteht. In den meisten Fällen besteht das ungleichförmige Metron aus Dactylen und Trochäen (oder Anapästen und Iamben). Im Ganzen sind drei verschiedene Arten desselben zu unterscheiden:

1ste Art des ungleichförmigen Metrons, genannt *μέτρον μικτόν*: hier sind in Ein und derselben Reihe Dactylen und Trochäen (Anapästen und Iamben) mit einander verbunden. Nach Boeckhs Vorgange bezeichnet man jetzt ein solches Metrum gewöhnlich als ein logaoedisches.

2te Art des ungleichförmigen Metrons, genannt *μέτρον ἐπισύνθετον*: hier besteht die Eine Reihe des Metrons aus Dactylen (Anapästen), die andere aus Trochäen (Iamben), — die verschiedenen Reihen gehören verschiedenen *πόδες μετρικοὶ* an, aber jede einzelne Reihe ist ein *κῶλον καθαρὸν* oder *μονοειδές*.

In diesen beiden Arten des ungleichförmigen Metrons sind die einzelnen Tacte, aus denen es besteht, nur in Beziehung auf die metrische Form, aber nicht in Beziehung auf die rhythmische Ausdehnung einander ungleich, denn in Folge der § 21 angegebenen Modification der rhythmischen Silbendauer sind die Dactylen und Trochäen, die Anapästen und Iamben im Zeitmaasse einander gleichgestellt. Es gibt nun aber noch eine

3te Art des ungleichförmigen Metrons, welche darin besteht, dass die in dem Metron enthaltenen verschiedenen *πόδες μετρικοὶ* auch in Beziehung auf den Rhythmus verschiedenen Tactarten angehören und also ein eigentlich tactwechselndes Metron bilden. Je nach den verschiedenen Tactarten, welche hier mit einander wechseln, führt ein solches Metron den Namen *ἀνακλώμενον*, *χωλόν*, *δοχμιακόν*; ein gemeinsamer Name dafür ist uns nicht überkommen, ebenso wie auch die älteren Metriker kei-

nen die ungleichförmigen Metra im Gegensatze zu den *μονοειδῆ* oder *καθαρὰ* bezeichnenden Gesamtnamen überliefern. *)

III. Die *κατάληξις μέτρου*. Entweder sind die sämmtlichen Tacttheile einer Periode von Anfang bis zu Ende vollständig durch besondere Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenons ausgedrückt: — in diesem Falle haben wir ein *μέτρον ὁλόκληρον* oder *ἀκατάληκτον* vor uns. Oder es ist ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenons, welches einen einzelnen Tacttheil oder ganzen Tact der Periode darzustellen hätte, unterdrückt worden: — in diesem zweiten Falle ist das Metron ein unvollständiges.

Am häufigsten kommt eine solche, den vollen Rhythmus der Periode keineswegs beeinträchtigende Unterdrückung im Auslaute des Metrons vor, und je nachdem hier dem Metron ein blosser Tacttheil oder ein ganzer Tact fehlt, heisst es *μέτρον καταληκτικὸν* oder *μέτρον βραχυκατάληκτον*.

Es kann aber auch im Inlaute des Metrons irgend ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenons unterdrückt sein. Ein solches Metron heisst *προκατάληκτον*, wenn der Auslaut vollständig oder akatalektisch ist; es heisst *δικατάληκτον*, wenn nicht bloss der Inlaut, sondern auch der Auslaut unvollständig (katalektisch oder brachykatalektisch) ist. Doch wird für bestimmte Formen solcher im Inlaute unvollständiger Metra statt des Namens *προκατάληκτον* und *δικατάληκτον* der Terminus *μέτρον ἀντιπαθὲς* gebraucht.

Jedes im Inlaute unvollständige Metron (*προκατάληκτον*, *δικατάληκτον*, *ἀντιπαθές*) heisst *μέτρον ἀσυνάρτητον*, *metrum inconexum*, im Gegensatze zu dem im Inlaute vollständigen Metron (*ἀκατάληκτον*, *καταληκτικόν*, *βραχυκατάληκτον*). Für das letztere kommt bei lateinischen Metrikern der Name *metrum*

---

*) Die Byzantiner nennen das gleichförmige Metron ein *ἁπλοῦν*, das ungleichförmige ein *σύνθετον*. Pseudo-Draco p. 125 = Tract. Harlei. p. 318: *Σύνταξις δὲ μέτρου ἐστὶν σύνοδος ποδῶν καθ' ἣν ἴσμεν πότερον ἁπλοῦν ἐστιν ἢ σύνθετον. Ἁπλοῦν μὲν οὖν ἐστιν ὅταν ὁ στίχος τοὺς πόδας πάντας ὁμοίους ἔχῃ . . ., σύνθετον δὲ ὅταν ἀνομοίους . . .* (Sie haben freilich diese Kategorieen nicht richtig verstanden, wie aus den hinzugefügten Beispielen Il. *Λ* 130 und *Φ* 433 hervorgeht.) Nach den älteren Metrikern bezieht sich die Nomenclatur *μέτρον ἁπλοῦν* und *σύνθετον* auf das verschiedene *μέγεθος μέτρου* (ob es aus Einem oder 2 *κῶλα* besteht). S. oben unter „I. Das *μέγεθος μέτρου*".

conexum vor, für welchen die griechischen Originale keinen anderen als *μέτρον συνάρτητον* dargeboten haben können.

So gibt es denn mit Rücksicht auf die Katalexis folgende Arten von Metren:

A. *Μέτρα συνάρτητα*:

1) vollständig im In- und Auslaute: *μέτρα ἀκατάληκτα*,

2) unvollständig im Auslaute: *μ. καταληκτικὰ* und *βραχυκατάληκτα*.

B. *Μέτρα ἀσυνάρτητα*:

3) unvollständig im Inlaute: *μ. προκατάληκτα* } resp. *μ. ἀντιπαθῆ*.

4) im In- und Auslaute: *μ. δικατάληκτα* }

Diese beiden sich auf die Katalexis beziehenden Kategorieen (synartetische und asynartetische Metra) sind es, welche Hephästion für die gesammte Classification der Metra zu Grunde legt; in der § 7 angegebenen Weise werden von ihm zuerst die gleichförmigen und ungleichförmigen Metra synartetischer Bildung, und dann die asynartetischen Metra behandelt. Dieselbe Anordnung wird auch Heliodor gewählt haben. Sie ist allerdings in ihrer Art wohl berechtigt, aber sie hat das Unbequeme, dass sie häufig ganz nah verwandte Metra, wie z. B. das heroische und elegische Metrum (das erstere ist synartetisch, das zweite asynartetisch gebildet), weit von einander trennen muss. So legen wir denn abweichend von den alten Metrikern die unter II angegebenen Kategorieen als die obersten Kriterien der Classification der Metra zu Grunde. In dem ersten Abschnitte dieses Buches werden die gleichförmigen Metra, in dem zweiten die ungleichförmigen nach ihren verschiedenen Arten erörtert; bei jeder einzelnen Classe wird zuerst die synartetische und dann die asynartetische Bildung behandelt.

Erster Abschnitt.

Die gleichförmigen Metra

(Μέτρα μονοειδῆ, καθαρά).

Erstes Capitel.

Die gleichförmigen Metra nach ihren Tactarten.

---

§ 24.

Drei- und vierzeitige Tacte.

Die einfachsten, vulgärsten und ältesten Tacte in der musischen Kunst der Griechen sind der dreizeitige (*ποὺς τρίσημος*) und vierzeitige (*ποὺς τετράσημος*). Jener entspricht dem $\frac{3}{8}$-, dieser dem $\frac{2}{4}$-Tacte der modernen Musik. Der eine enthält 3, der andere 4 kleinste gleichgrosse rhythmische Zeiteinheiten. Aristoxenus nennt diese kleinsten Zeiteinheiten *χρόνοι πρῶτοι*, die Metriker sagen *χρόνοι*, *tempora* schlechthin; andere Rhythmiker gebrauchen dafür den Ausdruck *σημεῖα*. Wir werden uns in dem Folgenden des aristoxenischen Ausdruckes *χρόνος πρῶτος* bedienen.

Es ist ein Fundamentalsatz der alten Rhythmik, dass der *χρόνος πρῶτος* niemals durch 2 *μέρη* des Rhythmizomenons, also niemals durch zwei Töne oder durch zwei Silben ausgedrückt werden kann. In der Lexis stellt er sich als einzeitige kurze Silbe dar. Je zwei kurze Silben können aber durch die zweizeitige lange Silbe (die *μακρὰ δίσημος*) vertreten werden.

Ictus. Die drei oder vier Zeiteinheiten werden dadurch zu einem einheitlichen Tactganzen vereint, dass eine derselben vor der übrigen durch stärkere Intension der Stimme beim Aussprechen oder Singen des sie darstellenden *μέρος ῥυθμιζομένου*

hervorgehoben wird. Man nennt diese stärkere Intension den Ictus (weniger gut den rhythmischen oder metrischen Accent) und die denselben tragende Silbe die Ictus-Silbe. Die Alten bezeichneten den Ictus durch einen über das μέρος ῥυθμιζομένου gesetzten Punct · (στιγμή) Anonym. de mus. § 97 ff: wir haben uns gewöhnt, ihn durch einen darüber gesetzten Accent zu bezeichnen.

Zunächst ist es der Anfang des Tactes, auf welchem der Ictus ruht. Wir können also den drei- und vierzeitigen Tact, wenn wir seine χρόνοι πρῶτοι durch lauter Kürzen ausdrücken, folgendermaassen bezeichnen:

◡́ ◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡.

Doch sind die durch lauter Kürzen ausgedrückten Tacte keineswegs die ursprünglichen und gewöhnlichen Tactformen. Vielmehr wird in den bei weitem häufigsten Fällen der den Ictus tragende Tactanfang auch im Metrum als Träger des Ictus dadurch noch anschaulicher hervorgehoben, dass der Tact mit einer Länge beginnt, die also zugleich den ersten und zweiten χρόνος πρῶτος des Tactes umfasst:

–́ ◡ –́ ◡ ◡.

Diese zuletzt genannten Tactformen, in welchen der Ictus auf einer Länge ruht, werden, weil sie die älteren und häufigeren sind, als die Primär- oder Grundformen des Tactes, als πόδες κύριοι, angesehen. Die seltenen und erst im späteren Fortschritte der Poesie auftretenden Tactformen, an welchen an Stelle dieser Länge zwei Kürzen stehen, gelten als aufgelöste Tactformen, πόδες λελυμένοι, διαλυθέντες. Dies ist die in der Metrik eine sehr wichtige Rolle spielende λύσις oder Auflösung der zweizeitigen Länge in zwei einzeitige Kürzen.

Im vierzeitigen Tacte kann auch der dritte und vierte χρόνος πρῶτος desselben zusammen durch eine Länge ausgedrückt werden: –́ –

Dies nennt man die Zusammenziehung oder Contraction (συναίρεσις) zweier Kürzen in die Länge, und die durch sie entstehende Tactform heisst zusammengezogener Tact, πούς συνῃρημένος, συναιρεθείς. Sie tritt früher und häufiger auf als die Auflösung.

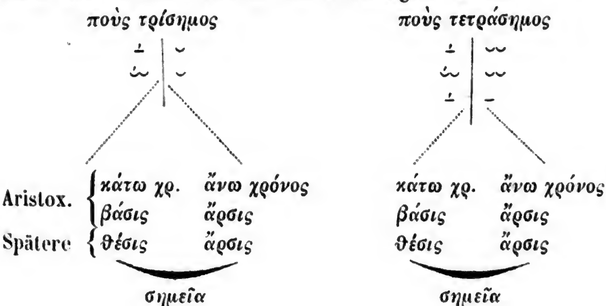
Im Ganzen gibt es also für den mit der Ictussilbe anlautenden drei- und vierzeitigen Tact folgende metrische Formen:

ποὺς	τρίσημος	τετράσημος
κύριος	⏗ ⏑ τροχαῖος	⏗⏑ ⏑ δάκτυλος
διαλυθείς		⏗ – σπονδεῖος
συναιρεθείς	⏑́⏑ ⏑ τρίβραχυς	⏑́⏑ ⏑ ⏑ προκελευσματικός

Wir werden immer, wie es hier geschehen ist, die beiden aus der Auflösung hervorgegangenen Kürzen so bezeichnen, dass wir sie unmittelbar an einander rücken.

Tacttheile, σημεῖα. Derjenige Theil des Tactes, auf welchem der Ictus ruht, heisst bei Aristoxenus κάτω χρόνος oder βάσις, bei den späteren Rhythmikern θέσις, bei uns Modernen „schwerer Tacttheil". Derjenige Tacttheil, welcher des Tact-Ictus entbehrt, heisst bei Aristoxenus ἄνω χρόνος oder ἄρσις, bei den späteren Rhythmikern ἄρσις, bei uns Modernen „leichter Tacttheil". Der gemeinsame Name für beide Tacttheile ist bei Aristoxenus σημεῖον, σημεῖον ποδικόν, μέρος ποδικὸν oder χρόνος (mit Hinweglassung von ἄνω und κάτω).

Der vierzeitige Tact zerfällt in einen zweizeitigen schweren und einen ebenso grossen leichten Tacttheil. Ebenso auch unser moderner $\frac{2}{4}$-Tact, der, wie oben bemerkt, dem antiken ποὺς τετράσημος entspricht. Auch den dreizeitigen Tact zerlegen die Alten in nur zwei Tacttheile, abweichend von den Modernen, welche den dem ποὺς τρίσημος entsprechenden $\frac{3}{8}$-Tact in 3 Tacttheile zerfällen. Die Alten gehen hier nämlich von dem ποὺς τρίσημος κύριος, dem Trochäus ⏗⏑, aus und sagen, die Länge oder deren Auflösung (die Doppelkürze) sei der schwere, die Kürze der leichte Tacttheil des dreizeitigen Tactes:



Wir werden uns für die Folge der Termini θέσις und ἄρσις für schweren und leichten Tacttheil bedienen — nicht des aristoxenischen Terminus βάσις, da dieser in dem Systeme der Metriker, dem wir uns, wo es geht, anschliessen, in einer anderen Bedeutung gebraucht wird (II^a 2). Die sämmtlichen Ausdrücke beziehen sich auf die antike Art des Tactirens. Man gab nämlich ganz ähnlich wie bei uns den schweren Tacttheil durch Niederschlag mit der Hand an (κάτω χρόνος), den leichten Tacttheil durch Aufschlag mit der Hand (ἄνω χρόνος) oder auch durch Niedertreten und Erheben des Fusses: auf den schweren Tacttheil kam ein Auftreten (βάσις) oder Niedersetzen (θέσις) des Fusses, beim leichten Tacttheile hob man den Fuss in die Höhe (ἄρσις). Auch die Ausdrücke κάτω und ἄνω χρόνος können auf diese Tactirmethode mit dem Fusse (Tacttreten) bezogen werden: Bacch. de mus. p. 24 Meib.: Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; Ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; Ὅταν κείμενος. Mit Rücksicht auf diese mit der Hand oder dem Fusse gegebenen „Zeichen" des tactirenden ἡγεμὼν heisst der Tacttheil schlechthin σημεῖον (das Tactiren σημασία). Die Ausdrücke für schweren und leichten Tacttheil beziehen sich aber auch zugleich auf die Darstellung der Tacttheile durch die Orchestik: beim schweren Tacttheile trat der Choreut zur Erde, beim leichten Tacttheile erhob er den Fuss. Eben dieser orchestischen Bewegung verdankt der ganze Tact seinen antiken Namen πούς.

Die modernen Bearbeiter der antiken Metrik haben durch ein Misverständnis Bentleys veranlasst die Wörter Thesis und Arsis in der umgekehrten Weise wie die Alten gebraucht, nämlich Thesis für den leichten, Arsis für den schweren Tacttheil. Will man diesen der antiken Terminologie entgegengesetzten Gebrauch festhalten, so muss man das griechische Wort θέσις durch „Arsis", das griechische Wort ἄρσις durch „Thesis" übersetzen. Es ist wirklich an der Zeit, den längst erkannten Irrthum Bentleys zurückzuweisen und sich an die Quellen zu halten. So sollen denn fortan in diesem Buche die Wörter ἄρσις und θέσις im Sinne der antiken Rhythmik gebraucht werden. — In einer Anzahl von metrischen Schriften, die aus einer gemeinsamen, für die Rhythmik autoritätlosen Quelle fliessen, sind

ohne jegliche Rücksicht auf den Ictus die Wörter Arsis und Thesis misverständlich so gebraucht, dass jedes erste Semeion eines Tactes dessen Arsis, jedes zweite Semeion dessen Thesis genannt wird. Dies Misverständnis der alten Quellen, dessen Grund wir anderswo erklärt haben, kann natürlich deren Autorität ebenso wenig beeinträchtigen, als Bentleys Misverständnis.

Auftact, Anakrusis. Wir sind davon ausgegangen, dass der Tact mit dem schweren Tacttheile oder der *θέσις* beginnt. Es kommt nun aber bei den Alten ebensowohl wie in unserer Musik vor, dass eine rhythmische Reihe oder eine Periode (Metron) nicht mit dem vollen Tacte, sondern mit dem sogenannten Auftacte anlautet, für welchen G. Hermann das Wort Anakrusis eingeführt hat. Diese Anakrusis ist ein dem schweren Tacttheile des ersten Tactes vorausgehender leichter Tacttheil. Wir können hiernach eine mit dem leichten Tacttheile oder der *ἄρσις* beginnende Reihe eine anakrusische Reihe nennen, und im Gegensatze dazu die mit dem schweren Tacttheile oder der *θέσις* anfangende Reihe als thetische Reihe bezeichnen.*)

	Πόδ. τρίσημοι	*Πόδ. τετράσημοι*
thetisch	⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑	⊥ ⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑
anakrusisch	⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥	⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ | ⊥

Die moderne Rhythmik hält den Grundsatz fest, dass, wenn dem ersten Tacte ein Auftact vorausgeht, dass dann dem letzten Tacte eben so viele Zeittheile fehlen, als in dem Auftacte enthalten sind. Ebenso auch die antike Rhythmik, wie sich an den beiden vorliegenden anakrusischen Reihen zeigt. Wir sehen hier die anakrusischen *πόδες τρίσημοι* mit einer einzeitigen *ἄρσις* anlauten, dafür aber mit einer zweizeitigen *θέσις* ohne folgende einzeitige *ἄρσις* auslauten. Wir sehen ebenso die anakrusischen *πόδες τετράσημοι* mit einer zweizeitigen *ἄρσις* anlauten, dafür aber auf eine zweizeitige *θέσις* ohne folgende zweizeitige *ἄρσις* ausgehn.

Die Theorie der modernen Rhythmik sondert den Auftact von dem folgenden Tacte durch den Tactstrich ab. So ist es

*) Diese Bezeichnung anakrusisch und thetisch verdient den Vorzug vor den gleichbedeutenden Ausdrücken steigend und fallend, die man früher vorgeschlagen hat.

in den vorliegenden anakrusischen Reihen geschehen. Anders aber verfährt die antike Theorie der Rhythmik und Metrik. Hier wird nämlich der als Auftact vorausgehende leichte Tacttheil mit dem unmittelbar folgenden schweren Tacttheile als ein einheitlicher Tact zusammengefasst und ebenso jeder weitere leichte Tacttheil mit dem unmittelbar darauf folgenden schweren. Demgemäss statuiren die Alten nicht bloss solche Tacte, welche mit dem schweren Tacte anlauten, sondern auch solche, in welchen der leichte Tacttheil vorangeht und der schwere folgt: der dreizeitige wie der vierzeitige Tact kann sowohl mit der *θέσις* wie mit der *ἄρσις* beginnen.

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

Dieser durch die verschiedene Stellung der Semeia bedingte Unterschied innerhalb derselben Tactgrösse heisst bei den Rhythmikern die *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν*, bei den Metrikern *ἀντιπάθεια*. Der *ποὺς τρίσημος* hat die beiden antithetischen Formen des *τροχαῖος* –́ ⏑ und des *ἴαμβος* ⏑ –́, der *πούς τετράσημος* die antithetischen Formen des *δάκτυλος* –́ ⏑ ⏑ und *ἀνάπαιστος* ⏑ ⏑ –́.

Die anakrusischen *πόδες* (Iambus und Anapäst) haben mit den thetischen *πόδες* (Trochäus und Dactylus) die oben angegebene Freiheit der Auflösung und der Zusammenziehung gemein, ja es geht in ihnen dieselbe insofern noch weiter, als in dem anakrusischen *πούς τετράσημος* die Auflösung zugleich mit der Zusammenziehung verbunden sein kann, was in dem thetischen *πούς τρίσημος* nicht der Fall ist.

Πο ὺς τρίσημος.

κύριος	–́ ⏑	*τροχαῖος*	⏑ –́	*ἴαμβος*
διαλυθείς	⏑́⏑ ⏑	thetische *τρίβραχυς*	⏑ ⏑́⏑	anakr. *τρίβραχ.*

Πο ὺς τετράσημος.

κύριος	–́ ⏑⏑	thet. *δάκτυλος*	⏑⏑ –́	anakr. *ἀνάπαιστ.*
συναιρεθείς	–́ –	thet. *σπονδεῖος*	– –́	anakr. *σπονδεῖος*
διαλυθείς	⏑́⏑ ⏑⏑	thet. *προκελευσμ.*	⏑⏑ ⏑́⏑	anakr. *προκελευσμ.*
συναιρεθείς und *διαλυθείς*			– ⏑́⏑	anakr. *δάκτυλος.*

So haben wir 5 thetische und 6 anakrusische Tactformen kennen gelernt: unter jeder von beiden Kategorieen zwei *πόδες*

κύριοι, nämlich unter den thetischen den *τρίσημος τροχαῖος* – ⏑ und den *τετράσημος δάκτυλος* ⏗ ⏑ ⏑, unter den anakrusischen den *τρίσημος ἴαμβος* ⏑ ⏗ und den *τετράσημος ἀνάπαιστος* ⏑ ⏑ ⏗, alle übrigen thetischen und anakrusischen *τρίσημοι* und *τετράσημοι* sind nach der Auffassung der Alten die Auflösungen oder Zusammenziehungen der genannten 4 *κύριοι*. Der Silbenform nach reduciren sich jene 11 Tactformen auf sieben: Trochäus, Iambus, Tribrachys, Dactylus, Anapäst, Spondeus, Proceleusmaticus; aber nur drei von ihnen haben immer denselben Ictus: der Trochäus ⏗ ⏑ als thetischer, der Iambus ⏑ ⏗ und Anapäst ⏑ ⏑ ⏗ als anakrusischer Tact*), von den übrigen vier ist jeder bald ein thetischer, bald ein anakrusischer Tact, und so müssen wir zwischen einem thetischen und anakrusischen Tribrachys (⏑́⏑ ⏑ und ⏑ ⏑́⏑), einem thetischen und anakrusischen Spondeus (⏗ – und – ⏗), einem thetischen und anakrusischen Dactylus (⏗ ⏑ ⏑ und ⏑́⏑ –), einem thetischen und anakrusischen Proceleusmaticus (⏑́⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑́⏑) unterscheiden.

Γένη und *εἴδη*. Die *σημεῖα* oder Tacttheile der *πόδες τρίσημοι* und *τετράσημοι* sind entweder einzeitige (*μονόσημα* Mar. Vict., *χρόνοι πρῶτοι*) oder zweizeitige (*δίσημα*). Einzeitig ist die *ἄρσις* des *πούς τρίσημος*, zweizeitig ist die *θέσις* des *τρίσημος*, sowie jedes *σημεῖον* des *πούς τετράσημος*. Ihre Zeitdauer ist unveränderlich, veränderlich ist nur die Darstellung dieser Zeitgrösse durch die Silben des sprachlichen Rhythmizomenons, welche in der Kunstsprache der Rhythmiker die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* genannt wird. In Beziehung auf die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* ist eine Zeitgrösse, sie mag so gross oder so klein sein wie sie will, entweder ein *χρόνος ἀσύνθετος* oder ein *χρόνος σύνθετος*; *ἀσύνθετος*, wenn sie nur durch ein einziges *μέρος* des Rhythmizomenons, also eine einzige Silbe ausgedrückt ist, *σύνθετος* wenn sie durch mehrere *μέρη* des Rhythmizomenons, also durch mehrere Silben ausgedrückt wird. Dies lehrt Aristoxenus p. 282. Wir können also sagen: die einzeitige *ἄρσις* des *πούς τρίσημος* ist immer ein *χρόνος μονόσημος ἀσύνθετος* (eine kurze einzeitige Silbe), die zweizeitige *θέσις* des *πούς τρίσημος* und jedes der beiden *σημεῖα* des

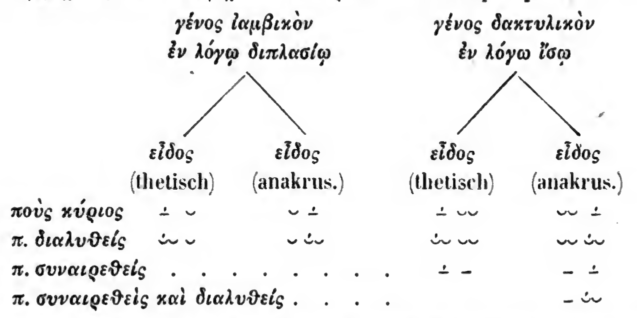
*) Weiterhin werden wir auch einen thetischen Tact ⏑́⏑ – kennen lernen.

ποὺς τετράσημος kann sowohl ein *χρόνος ἀσύνθετος* wie ein *χρόνος σύνθετος* sein, d. h. es kann jeder dieser zweizeitigen Tacttheile sowohl durch eine zweizeitige Länge als auch durch zwei einzeitige Kürzen ausgedrückt werden.

Die beiden Tacttheile des *πούς τετράσημος* sind von gleicher Grösse, denn jeder ist ein *δίσημος*. Daher sagen die Rhythmiker, es bilden jene beiden Abschnitte des *πούς τετράσημος* ein gerades Verhältnis oder das Verhältnis von 1 zu 1, einen *λόγος ἴσος* (2 : 2 = 1 : 1). Von den beiden Tacttheilen des *πούς τρίσημος* ist der zweizeitige doppelt so gross als der einzeitige. Daher sagen die Rhythmiker: es bilden dieselben einen *λόγος διπλάσιος*, d. i. das Verhältnis 2 : 1. Diese Verhältnisse 2 : 2 und 2 : 1 sind „*λόγοι ποδικοί*“, d. h. Verhältnisse, die in den Tacten (*πόδες*) zur Erscheinung kommen. Tacte, welche sich durch den *λόγος ποδικὸς* ihrer *σημεῖα* unterscheiden, gehören nach der Theorie der Rhythmiker verschiedenen *γένη ποδικὰ* oder *γένη ῥυθμικά*, d. i. verschiedenen Tactarten an. Die dreizeitigen und vierzeitigen Tacte, von denen wir bisher gesprochen, sind also verschiedene Tactarten, in sofern jene den *λόγος ποδικὸς διπλάσιος* 2 : 1, diese den *λόγος ποδικὸς ἴσος* 2 : 2 ergeben. Spätere Rhythmiker bezeichnen die *γένη ποδικὰ* geradezu nach dem in ihnen herrschenden *λόγος* als *γένος ἴσον*, *genus aequale* und *γένος διπλάσιον*, *genus duplex* (Aristid. Fab. Quint.). Aristoxenus sagt statt *γένος ἴσον*, *γένος διπλάσιον* entweder *γένος ἐν λόγῳ ἴσῳ*, *γένος ἐν λόγῳ διπλασίῳ*, oder er bezeichnet das erstere als *γένος δακτυλικόν*, das letztere als *γένος ἰαμβικόν*. Das *γένος δακτυλικὸν* umfasst hierbei nicht bloss den *δάκτυλος*, sondern auch dessen antithetische Form, den *ἀνάπαιστος* nebst allen Auflösungen und Zusammenziehungen, das *γένος ἰαμβικὸν* umfasst nicht bloss den *ἴαμβος*, sondern auch den *τροχαῖος* und selbstverständlich auch den aufgelösten *τρίβραχυς*. Man sollte erwarten, dass man bei dieser Bezeichnung der *γένη* oder Tactarten nicht bloss bei dem geraden, sondern auch bei dem ungeraden von dem thetischen Tacte ausgegangen wäre, also das letztere nicht *ἰαμβικόν*, sondern *τροχαϊκὸν* genannt hätte. Aber dies ist nicht geschehen; man nennt es *ἰαμβικόν*, weil der *ἴαμβος* häufiger ist als der *τροχαῖος*.

Die Theorie der Metriker hat diese Classification in *γένη*

beibehalten, wenn auch das kurze Encheiridion Hephästions von ihnen nicht redet. Vom dreizeitigen Trochäus und Iambus sagt schol. Heph. p. 35: „*ἐν ἀμφοῖν γένος*"; im schol. Heph. p. 41 lesen wir: *Δακτυλικὸν μὲν οὖν [τὸ] γένος ὠνόμασται καὶ τὸ ἀναπαιστικόν· πάντα γὰρ τὸν ἐν ἴσῳ λόγον δακτυλικὸν καλοῦσιν οἱ ῥυθμικοί.* Sowohl das dactylische wie das iambische *γένος* zerfällt in zwei *εἴδη*, je nachdem die *πόδες* thetisch oder anakrusisch sind. Schol. Heph. p. 35 vom iambischen *γένος*: „*τὸ εἶδος δὲ αὐτοῦ γέγονεν ἐκ τῆς συνθέσεως τοῦ σχήματος· ἐπὶ μὲν γὰρ ἰάμβου πρώτη ἡ βραχεῖα, ἐπὶ δὲ τροχαίου δευτέρα.* Schol. Heph. p. 47.



Die Rhythmiker betrachten die hier unter einander stehenden aufgelösten und zusammengezogenen Tactformen nicht als verschiedene *πόδες*, denn, wie schon oben bemerkt, Auflösung und Zusammenziehung ist Sache der *χρῆσις ῥυθμοποιίας*, welche das Wesen der *πόδες* unangetastet lässt. Wohl aber ist nach den Rhythmikern die einander entgegenstehende thetische und anakrusische Form derselben Tactart, also das, was die Metriker das verschiedene *εἶδος* desselben *γένος* nennen, ein besonderer *πούς*. Die Metriker führen zwar auch den Tribrachys, Spondeus, Proceleusmaticus als verschiedene *πόδες* neben dem Trochäus, Iambus, Dactylus, Anapäst auf, aber sie wollen von den genannten *πόδες* nur diese vier letzteren, auch von den Rhythmikern als verschiedene *πόδες* anerkannten, Tactformen, also die *πόδες κύριοι*, nicht aber deren Auflösungen und Zusammenziehungen, als *πόδες μετρικοὶ* oder *ῥυθμικοὶ* gelten lassen. Schol. Heph. p. 67: *μετρικοὶ δὲ πόδες εἰσὶ τροχαῖος, ἴαμβος, δάκτυλος, ἀνάπαιστος, οἵτινες τῇ ποικιλίᾳ τῶν χρόνων κοσμούμενοι μέτρα ἴδια*

*ποιοῦσιν. οὗτοι δὲ καλοῦνται μετρικοὶ καὶ ῥυθμικοὶ πόδες.**) Der Grund dieser Benennung ist folgender:

Von den vier *εἴδη* des *γένος ἰαμβικὸν* und *δακτυλικὸν* werden verschiedene *μέτρα* (im engeren Sinne, Perioden) gebildet. Das *μέτρον* heisst *μονοειδὲς* oder *καθαρόν*, wenn die *πόδες* desselben ein und demselben *εἶδος* angehören. Der *πους κύριος* verleiht dem *μέτρον* seine specielle Benennung, also *μέτρον τροχαϊκὸν μονοειδές, μέτρον ἰαμβικόν, μέτρον δακτυλικόν, μέτρον ἀναπαιστικόν.* Steht neben dem *πους κύριος* in demselben Metron ein *πους διαλυθεὶς* oder *συναιρεθεὶς* desselben *εἶδος*, so bleibt es natürlich nichts desto weniger ein *μέτρον μονοειδὲς* oder *καθαρόν*. Aber auch dann, wenn das *μέτρον* aus lauter aufgelösten oder zusammengezogenen Tactformen desselben *εἶδος*, z. B. aus lauter Tribrachen oder Proceleusmatici oder Spondeen besteht, heisst es dennoch ein *μονοειδὲς τροχαϊκόν, ἰαμβικόν, δακτυλικόν, ἀναπαιστικόν,* nicht *τριβραχιακόν, προκελευσματικόν* u. s. w. Manche Metriker, wie Philoxenus, machten zwar den Versuch, ein aus lauter Proceleusmatici bestehendes *μέτρον* als ein *ἴδιον μέτρον* vom *ἀναπαιστικὸν* zu scheiden, aber mit Recht widerstreitet ihnen Hephaest. p. 52. Vgl. § 11[b]. Das ist nun der Grund, weshalb von den Tactformen des *γένος ἰαμβικὸν* und *δακτυλικὸν* bloss die *πόδες κύριοι*, d. h. Trochäus, Iambus, Dactylus, Anapäst, als „*μετρικοὶ*“ *πόδες* bezeichnet werden: nur von ihnen werden, wie der Scholiast sagt, „*ἴδια μέτρα*“ gebildet. Nur diese vier verschiedenen *ἴδια μέτρα* stellen vier verschiedene Rhythmen dar, den thetischen und anakrusischen Rhythmus der dreizeitig-ungeraden und der vierzeitig-geraden Tactart; darum führen, wie schol. Heph. l. l. sagt, die *κύριοι πόδες* auch den Namen „*ῥυθμικοί*“ *πόδες*.

Abweichend ist eine bei den Metrikern hin und wieder vorkommende Auffassung, wonach die beiden *εἴδη* des *γένος δακτυλικόν*, der *πους δάκτυλος* und *ἀνάπαιστος*, auf den Spondeus als die gemeinsame Einheit zurückgeführt werden, aus welcher sie entweder durch Auflösung der ersten oder der zweiten Länge

---

*) In einem anderen Sinne ist *pes metricus* von Quint. instit. 9, 4 gebraucht, nämlich von dem durch das sprachliche Rhythmizomenon ausgedrückten Tacte im Gegensatze zum Tacte schlechthin.

hervorgegangen sein sollen. Der historischen Entwicklung der Metra entspricht diese Auffassung nicht.

Ἐπιπλοκή τρίσημος und *τετράσημος*. Wie die Tacte, so werden auch die aus ihnen gebildeten *μέτρα* nach *γένη* und *εἴδη* classificirt.*) Die zu demselben *γένος* gehörenden, aber dem *εἶδος* nach verschiedenen Metra werden *ἀντιπαθοῦντα* oder *ἀντιπαθῆ μέτρα* genannt (das *μέτρον δακτυλικὸν* und *ἀναπαιστικὸν* sind *ἀντιπαθῆ ἀλλήλοις*; ebenso das *μέτρον ἰαμβικὸν* und *τροχαϊκόν*); der Gegensatz derselben zu einander heisst *ἀντιπάθεια* oder *ἐναντιότης*.

Die Metriker (nachweislich schon Heliodor Mar. Vict. p. 127) stellen den Satz auf, dass die zu demselben *γένος* gehörenden *εἴδη ἀντιπαθοῦντα* zusammen eine *ἐπιπλοκή* bilden. Der Begriff der *ἐπιπλοκή* kommt im Ganzen mit *γένος* überein, nur ist darin speciell neben der generellen Einheit der *ἀντιπαθοῦντα μέτρα* der durch die *ἀντιπάθεια* der *εἴδη* bedingte Unterschied ausgesprochen. Schol. Heph. B p. 175: *Ἐπιπλοκή ἐστι τοῦ μέτρου τὸ ἀνώτατον γένος ἐξ ἧς τὰ μέτρα γίνεται.* Tract. Harlei. p. 318: *Γένος οὖν μέτρου φαμὲν τὴν πρὸς ἄλληλα τῶν ἀντιπαθῶν ἐπιπλοκὴν ὡς δακτυλικοῦ πρὸς τὸ ἀναπαιστικόν.* Pseudodraco p. 125. Mar. Vict. p. 83. Statt *ἐπιπλοκή* sagte man auch *συγγένεια*, schol. Heph. A p. 66. Vgl. auch Tract. Harlei. a. a. O.

Das erste metrische Genos, welches die *εἴδη* des *τροχαϊκὸν* und *ἰαμβικὸν* begreift, heisst *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τρίσημος*, — *δυαδική*, weil es zwei *εἴδη*, das iambische und trochäische, enthält, — *τρίσημος*, weil diese Metra aus *πόδες τρίσημοι* bestehen. Den Namen *ἐπιπλοκή* selber wählte man, „*ἐπειδὴ τὰ ἐκ μιᾶς ἐπιπλοκῆς εἴδη ἀπ' ἀλλήλων εἰς ἄλληλα τὰ εἴδη μεταπίπτει*“, schol. Heph. p. 175. Durch die „*πρόσθεσις*“ einer anlautenden Silbe ent-

*) Es ist nicht ohne Interesse, dass die rhythmische Bezeichnung der *πόδες τρίσημοι* und *τετράσημοι* als *πόδες* des *γένος ἰαμβικὸν* und *δακτυλικὸν* auch für die Anordnung der *μέτρα* von Einfluss gewesen ist, denn stets werden von den Metrikern die *μέτρα ἰαμβικὰ* vor den *τροχαϊκὰ* behandelt. Es ist dies eine dem rhythmischen Gattungsnamen *ποὺς ἰαμβικὸς* zu Liebe geschehende Bevorzugung des gleichnamigen Metrons vor dem zu derselben Klasse gehörenden thetischen *εἶδος*.

steht nämlich nach dieser Theorie aus dem trochäischen Metrum das iambische:

_ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡
◡ | _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ,

so wie umgekehrt durch „ἀφαίρεσις“ der anlautenden Silbe aus dem iambischen Metrum das trochäische

◡ | _ ◡ _ ◡ _ ◡ _
_ ◡ _ ◡ _ ◡ _

Die in der „πρόσθεσις“ liegende Auffassung ist im Wesentlichen dieselbe wie unser Auftact. Dieselbe Anschauung liegt aber auch in der zweiten Auffassung, wonach das iambische Metrum durch „Absonderung“ des Anlautes zum trochäischen Metrum wird.*)

Das zweite metrische Genos, welches die beiden εἴδη der Dactylen und Anapäste begreift, heisst ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τετράσημος, — δυαδική, weil es zwei εἴδη μετρικὰ umfasst, — τετράσημος, weil diese εἴδη aus πόδες τετράσημοι bestehen. Durch πρόσθεσις eines zweizeitigen Tacttheiles (eine Länge oder Doppelkürze) wird das dactylische Metron zum anapästischen

_ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡
◡ ◡ | _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ,

durch ἀφαίρεσις desselben wird das anapästische zum dactylischen

◡ ◡ | _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _
_ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _

Unsere Quelle (schol. Heph. B p. 177) wirft die Frage auf, weshalb man hier zwei Kürzen absondere oder hinzufüge, nicht Eine, wie in der ἐπιπλοκὴ τρίσημος? Sie beantwortet dieselbe annähernd ganz richtig: ὅτι ἐκεῖνα μὲν ἐν ἴσῳ κεῖται λόγῳ, ταῦτα δὲ ἐν διπλασίῳ· πρὸς οὖν τὴν μίαν μακρὰν τὰς δύο ἀφαιρεῖν ἢ προςτιθέναι βραχείας ἵνα ἐν ἴσῳ ὁ λόγος διατηρηθῇ.

Die Theorie der ἐπιπλοκὴ läuft schliesslich auf den Satz hinaus: das μέτρον ἰαμβικὸν und ἀναπαιστικὸν ist nichts als das

*) Die uns vorliegenden Quellen sagen auch, dass das trochäische Metrum durch Aphairesis zum iambischen und das iambische durch Prosthesis zum trochäischen würde, aber die Metriker der besseren Zeit werden dies schwerlich gesagt haben, weil sie hierdurch mit den Spondeen an den ungeraden Stellen der Iamben und den geraden Stellen der Trochäen in Conflict gekommen wären

⏗ | ⏑̄ ⏗ ◡ ⏗ ⏑̄ ⏗ ◡ ⏗

μέτρον τροχαϊκὸν und *δακτυλικὸν* mit *πρόσθεσις* der jedesmaligen ein- oder zweizeitigen *ἄρσις* im Anlaute des Tactes, — und: das *μέτρον ἰαμβικὸν* und *ἀναπαιστικὸν* wird durch Absonderung (*ἀφαίρεσις*) der anlautenden *ἄρσις* zum *μέτρον τροχαϊκὸν* und *δακτυλικόν*. Die hierin liegende wichtige Wahrheit war ganz in Vergessenheit gerathen, und Bentley kam durch eigne Reflexion darauf, dass man im iambischen Trimeter den anlautenden schwachen Tacttheil absondern müsse, um die wahre Natur des Metrums zu erkennen. Ihm folgend, hat dann späterhin G. Hermann diese Absonderung des anlautenden schwachen Tacttheils auch auf die übrigen *εἴδη* der *μέτρα* ausgedehnt und für die abzusondernde Arsis den Namen Anakrusis gebildet. Es ist hier der einzige Punct, wo Hermann mit der Tacttheorie der modernen Musik zusammengetroffen ist. Die Wesenseinheit zwischen Iamben und Trochäen, Anapästen und Dactylen war hiermit erkannt. Aber auch die Alten sprechen in ihrer Theorie der *ἐπιπλοκή* dieselbe Auffassung aus, und nur darin stehen sie hinter G. Hermann und unserer modernen Tacttheorie zurück, dass sie die thetisch anlautende Form nicht als das *prius* hingestellt haben.

Sprechen wir also noch einmal den Satz aus: die Iamben und Anapäste sind nichts als anakrusiche Trochäen und Dactylen. Die Trochäen und Dactylen werden durch Prosthesis einer anlautenden *ἄρσις* zu Iamben und Anapästen, die Iamben und Anapäste werden durch Aphairesis der anlautenden Silbe oder der Anakrusis zu Trochäen und Dactylen. Wer zwischen anakrusischen Trochäen und Iamben, zwischen anakrusischen Dactylen und Anapästen einen Unterschied macht und etwa den Namen anakrusischer Dactylen auf die kyklischen mit einzeitigem langen oder kurzem Auftacte beschränkt, der verfährt hier ohne alle Berechtigung, er bringt in Hermanns ganz richtigen Begriff des Auftactes oder des anlautenden leichten Tacttheiles eine ungehörige Vorstellung, die sich weder aus der antiken Metrik, noch aus der antiken Rhythmik, noch aus der modernen Rhythmik rechtfertigen lässt.

Man soll sich hüten, dass man bei der angegebenen Auffassung des iambischen und anapästischen Anlautes, als des Auftactes, nicht etwa annimmt, man hätte bei der Absonderung

dieses Auftactes vom folgenden schweren Tacttheile auch im Recitiren der Metra eine Pause zu machen. Es scheint nicht unnöthig zu sein, gegen eine solche Meinung an den Satz des Aristoxenus bei Psellus 6 zu erinnern, dass die Zeit, welche nöthig ist, um von einem *μέρος λέξεως* zum anderen zu gelangen, eine unendlich kleine ist, ein Satz, der von Bacchius p. 24 ausdrücklich auch für das Zeittheilchen, welches etwa zwischen den als *ἄρσις* und *θέσις* stehenden Silben liegt, in Anwendung gebracht wird.

§ 25.

Sechszeitige Tacte

(früher **Bakchien**, späterhin **Ionici** und **Choriamben** genannt).

Der bei weitem grösste Theil aller griechischen Metren ist aus drei- und vierzeitigen Tacten gebildet. Zu ihnen treten die fünf- und sechszeitigen Tacte hinzu, die wir erst nach der Zeit des Archilochus historisch aufkommen und, wenigstens in den gleichförmigen Metren, niemals die bedeutende Rolle wie jene älteren schon in der Urzeit bestehenden Tacte spielen sehen. Der Rhythmus der modernen Musik hat von diesen beiden neueren Tacten der Griechen nur dem sechszeitigen Tacte ein Analogon entgegenzustellen, der fünfzeitige Tact ist ihr so gut wie unbekannt.

Der sechszeitige Tact (*πούς ἑξάσημος*) entsteht, wenn man an Stelle der drei *χρόνοι πρῶτοι*, aus welcher der *πούς τρίσημος* besteht, drei entweder durch die Länge oder durch die Doppelkürze auszudrückende *χρόνοι δίσημοι* setzt:

	θέσις	ἄρσις		
πούς τρίσημος	◡́ ◡	◡	$\frac{3}{8}$	♪ ♪ ♪
πούς ἑξάσημος	◡́◡ ◡◡	◡◡	$\frac{2}{4}$	♫ ♫ ♫

Der antike *πούς τρίσημος* ist genau unser $\frac{3}{8}$-, der *πούς ἑξάσημος* genau unser $\frac{3}{4}$-Tact. Beides sind nach unserer modernen Auffassung dreitheilig-ungerade Tacte, nach der antiken Auffassung *πόδες ἐν λόγῳ διπλασίῳ*. Denn die alten Rhythmiker zerlegen abweichend von den modernen auch den sechszeitigen Tact

nach Analogie des dreizeitigen in nur zwei Tacttheile, wie es in dem vorstehenden Schema angegeben ist: in eine zweizeitige *ἄρσις* und eine doppelt so grosse vierzeitige *θέσις*. Mar. Victor. p. 54. frgm. Paris. § 12 West. Aristox. rh. p. 302. 304.

Von den beiden die *θέσις* bildenden *χρόνοι δίσημοι* ist ein jeder am gewöhnlichsten eine zweizeitige Länge; der als *ἄρσις* stehende *δίσημος* ist am gewöhnlichsten eine Doppelkürze. So ergibt sich als

πους κύριος ⏊ – ⏑ ⏑ *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος.*

Durch Contraction und Auflösung treten hierzu folgende Tactformen:

π. συναιρεθείς ⏊ – – thetischer *μολοσσος*

π. διαλυθείς { ⏑́⏑ – ⏑ ⏑ / ⏊ ⏑⏑ ⏑ ⏑ / ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ }

π. διαλυθεὶς καὶ συναιρεθείς { ⏑́⏑ – – / [⏊ ⏑⏑ –] / ⏑́⏑ ⏑⏑ – }

Von den letzten 6 Tactformen ist die eingeklammerte ⏊ ⏑⏑ – (als Auflösung und zugleich Zusammenziehung des Ionicus a maiore) am seltensten und in den erhaltenen Denkmälern nicht mehr nachzuweisen, doch soll sie nach der Angabe des Hephästion p. 68 in dem *μέτρον Κλεομάχειον* vorgekommen sein:

⏊ – ⏑ ⏑ | ⏊ ⏑⏑ –

Dem eben besprochenen thetischen *ἑξάσημος* steht ein anakrusischer *ἑξάσημος* zur Seite, d. h. im Anfange des Metrons tritt vor die erste *θέσις* eine zweizeitige dibrachische *ἄρσις*:

⏑ ⏑ | ⏊ – ⏑ ⏑ | ⏊ – ⏑ ⏑ | ⏊ – ⏑ ⏑ | ⏊ –

Die Alten fassen auch hier die anlautende *ἄρσις* mit der folgenden vierzeitigen *θέσις* als einen einheitlichen *πους* auf:

πους κύριος ⏑ ⏑ ⏊ – *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος.*

Die Auflösungen und Contractionen sind seltener als beim thetischen Tacte, am häufigsten folgende:

π. συναιρεθείς – ⏊ – anakrusischer *μολοσσός*

π. διαλυθείς ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑

Der Rhythmus der 6zeitigen Tacte ist leicht zu treffen. Jedermann ist die anakrusische Form geläufig:

Miserarum est nec amori
dare ludum, neque dulci
mala vino lavere, aut exanimari
metuentis patruae verbera linguae.

Dies ist genau unser $\frac{3}{4}$-Tact mit Auftact: das auf den Auftact folgende erste Viertel hat den stärksten, das zweite Viertel einen minder starken, das dritte den schwächsten Ictus. So wird auch wohl in dem vorliegenden Metrum ein Jeder der ersten Länge die stärkste, der zweiten Länge eine weniger starke, der darauf folgenden Doppelkürze die schwächste Intension geben. — Es ist nun auffallend, dass Viele die zuerst besprochene thetische Form dieses Tactes nicht rhythmisch lesen können. Das wird aber sehr leicht werden, wenn man von der anakrusischen Form, z. B.

tibi qualum Cythereae puer ales, tibi telas,

den Auftact *tibi* sich wegdenkt und die nunmehr sich ergebenden thetischen Tacte genau in dem Rhythmus jener anakrusischen Tacte liest:

qualum Cythereae puer ales, tibi telas

Es ist ganz genau unser $\frac{3}{4}$-Tact in folgender Tactform:

So lese man:

Vocalia | quaedam memo|rant consona | quaedam.
At consona | quae sunt, nisi | vocalibus | aptes,
pars dimidi|um vocis o|pus proferet | ex se.

Auflösungen und Zusammenziehungen ergeben die Tactformen:



τίνα τῶν παλἄι|ῶν ἱστορι|ῶν θέλετ' ἐσα|κοῦσαι;
ἔνθ' οἱ μὲν ἐπ' | ἄκραισι πυ|ραῖς νέκυες ἔ|κειντο.
νόμος ἐστὶ θε|ός· τοῦτον ἀ|εὶ πάντοτε | τιμᾶ.
πόδα γόνυ κοτύ|λην, ἀστραγά|λους, ἰσχία, | μηρούς.

Jede erste Silbe des Tactes verlangt die stärkste Intension, die zweite Länge, oder wenn sie in zwei Kürzen aufgelöst ist, die erste dieser beiden Kürzen, verlangt eine etwas schwächere In-

tension, die letzte Länge oder Doppelkürze die schwächste. So wird man einen sehr gefälligen und eleganten Rhythmus hören.

Von den antithetischen Formen des ionischen Rhythmus ist das *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* die am frühesten nachweisbare und die in der klassischen Zeit fast ausschliesslich gebräuchliche. Das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* wird erst in der alexandrinischen Zeit ein beliebtes, vielgebrauchtes Metrum; in ihm werden die von dem Dialecte so genannten *ἰωνικοὶ λόγοι* gehalten (vgl. S. 27), und erst diese seine Verwendung hat ihm den Namen *ἰωνικὸν* verschafft. Die Terminologie *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* kann also erst von den alexandrinischen Grammatikern herrühren (am frühesten nachweisbar bei Varro Atil. 319). Der ältere Name des antiken $\frac{3}{4}$-Tactes ist *βακχεῖος* und des nach ihm gemessenen Metrums *βακχειακόν*. In dem von Plut. mus. 29 excerpirten Berichte eines früheren Musikers heisst es von dem Auloden Olympus: er habe erfunden *καὶ τὸν χορεῖον ᾧ πολλῷ κέχρηται ἐν τοῖς μητρῴοις· ἔνιοι δὲ καὶ τὸν βακχεῖον Ὄλυμπον οἴονται εὑρηκέναι*, wo *χορεῖον* und *βακχεῖον* wahrscheinlich umzustellen ist; unter *βακχεῖος* kann hier nur der später so genannte *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* verstanden sein. Es ist dasselbe Metrum gemeint, von welchem Mar. Victor. 129 sagt: *idem et μητρῳακόν, seu ut quidam βακχειακὸν ἀνακλώμενον*, — an anderen Stellen, wie p. 127, nennt er es *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον*. Derselbe Name *βακχεῖος* statt *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* wird auch von Bacchius p. 25 gebraucht.

Die *ἰωνικοὶ ἑξάσημοι* oder, um den älteren Namen zu gebrauchen, die *βακχεῖοι ἑξάσημοι*, gehören, wie schon oben gesagt, dem *γένος ποδικὸν ἐν λόγῳ διπλασίῳ* oder *γένος ἰαμβικὸν* an und heissen daher nach der Terminologie der Rhythmiker geradezu *πόδες ἰαμβικοί*. Die Metriker aber weichen hier von den Rhythmikern ab, sie constituiren aus den 6zeitigen Tacten ein *τρίτον γένος*. Schol. Heph. p. 81: *τὰ ὑπὸ τὸ τρίτον γένος τῶν ποδῶν ὡς ἔχοντα ἓξ χρόνους*. Der *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* sind die zu diesem *γένος* gehörenden *ἀντιπαθοῦντα εἴδη*. Beide *πόδες* sind gleich dem Trochäus, Iambus, Dactylus, Anapäst *μετρικοὶ* oder *ῥυθμικοὶ πόδες*, denn aus einem jeden von ihnen werden *μέτρα ἴδια*, das *ἰωνικὸν ἀπὸ μεί-*

ζονος und ἀπ' ἐλάσσονος gebildet*). Beide μέτρα können μονοειδῆ oder καθαρὰ sein, d. h. aus Tactformen desselben εἶδος bestehen (ἰωνικοὶ ἀπ' ἐλάσσονος und anakrusische μολοσσοί, ἰωνικοὶ ἀπὸ μείζονος und thetische μολοσσοὶ u. s. w.), sehr häufig aber verbinden sich die ionischen Tacte mit Trochäen zu einem ungleichförmigen Metrum und treten damit aus der jetzt in Rede stehenden Kategorie der μέτρα καθαρὰ oder μονοειδῆ heraus (vgl. II b).

Wie die Metra des drei- und vierzeitigen Tactgeschlechtes, so bilden auch die beiden Metra des sechszeitigen Genos eine ἐπιπλοκή, und zwar eine ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος. Durch πρόσθεσις einer Doppelkürze wird das ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος zum ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, durch ἀφαίρεσις der anlautenden Doppelkürze wird das ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος zum ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος. Es sind nun aber nach der vulgären metrischen Theorie noch zwei andere aus πόδες ἑξάσημοι bestehende μέτρα mit den beiden ionischen zu einer ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος vereinigt. Das erste von ihnen ist das μέτρον χοριαμβικόν, welches aus dem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος durch πρόσθεσις einer Länge hervorgeht, wie andererseits das χοριαμβικὸν durch ἀφαίρεσις der andauernden Länge zum ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος wird.

ἰωνικὸν ἀπὸ μείζ.	⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑
ἰωνικὸν απ' ἐλάσσ.	⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ –
χοριαμβικόν	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –

Wir haben oben gesehen, dass für die ἰωνικὰ μέτρα der ältere bei Rhythmikern und Musikern üblich gebliebene Name „βακχειακά", für den einzelnen ionischen Tact „βακχεῖος" war. Ebenso steht durch die Ueberlieferung fest, dass die Musiker auch für χορίαμβος den Namen βακχεῖος und für μέτρον χοριαμβικὸν den Namen βακχειακὸν gebrauchten. Der Vf. des metrischen Lehrbuches, aus welchem die Darstellungen der „*metra derivata*" bei Atilius, Terentia-

*) Die widersprechende Angabe des schol. Heph. p. 67 τοῖς ἰωνικοῖς ἐνδέουσι μετρικοὶ πόδες· εἰσὶ γὰρ ἐκ σπονδείου καὶ πυρριχίου τὰ ἰωνικά beruht auf der Cap. 2 zu erörternden falschen Theorie späterer Metriker, dass der Ionicus kein einfacher, sondern ein aus dem Spondeus und Pyrrhichius bestehender zusammengesetzter Tact sei. Da weder Spondeus noch Pyrrhichius ein ποὺς μετρικός ist, so sagt der Scholiast: den Ionici fehlen die πόδες μετρικοί.

nus, Marius Victorinus u. s. w. geschöpft sind (§ 4—6), bemerkt fast bei jedem Metrum, welches nach seiner Auffassung ein choriambisches ist: *„pes quem bacchiacon musici, choriambicon grammatici vocant“* (beim *Glyconeum* Atil. 316, Terent. v. 2607, Victor. 205, beim *Asclepiadeum* Atil. 337, beim *Philicium* Atil. 321, Vict. 185). Durchgängig bedient sich Aristides in der aus Quelle C geschöpften Partie des Namens *βακχεῖος* an Stelle des Choriambes, p. 37. 38. 40.

Wir haben in der uns erhaltenen Poesie nur äusserst wenige *χοριαμβικὰ καθαρά*, sie sind so selten, dass kein Metriker von ihnen redet, denn die von den Metrikern aufgeführten *χοριαμβικὰ* sind sämmtlich *χοριαμβικὰ μικτά*, keine *καθαρά*. Eines der wenigen Beispiele findet sich Soph. Oed. R. 498:

ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεύς ὅ τ' Ἀπόλλων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις πλέον ἢ 'γὼ φέρεται
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν
παραμείψειν ἀνήρ.
ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἄν, πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος, μεμφομένων ἂν καταφαίην.
κτλ.

Die beiden ersten Metra dieser Strophe bestehen aus Choriamben, die übrigen sind entschiedene *μέτρα ἰωνικά* (das fünfte ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*). Diese Vereinigung choriambischer und ionischer Tacte wird mit den beiden Thatsachen zu verbinden sein, dass die Metriker die Choriamben in dieselbe *ἐπιπλοκή* mit den Ionici bringen, und dass die Rhythmiker und Musiker den Choriamben und Ionici den gemeinsamen Namen *βακχεῖοι* geben, womit sie doch wohl zunächst nur die Identität des Rhythmus ausdrücken wollen. Gehören die beiden ersten Metra der Strophe demselben Tacte wie die folgenden an, so wird der Rhythmus der vorliegenden Strophe kein anderer als folgender sein können:



Diese Auffassung der beiden ersten Verse finde ich auch bei Dindorf, der ihnen *(Metra Aeschyli* etc.) folgendes Schema gibt:

–, ⏑ ⏑ ⏑́ –, ⏑ ⏑ ⏑́ –, ⏑ ⏑ ⏑́ –, ⏑ ⏑ ⏑́,

nur dass wir nicht, wie es hier geschehen ist, die erste Länge als eine von dem folgenden Ionicus *a minore* abzutrennende Anakrusis ansehen dürfen, vielmehr bildet sie zusammen mit der folgenden Doppelkürze eine vierzeitige Anakrusis. Wir müssen also sagen: in dem Rhythmus, welchen die Musiker und Rhythmiker den bakcheiischen nennen, gibt es zwei verschiedene Arten von anakrusischen Tactformen, die eine mit einem zweizeitigen Auftacte (*ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*), die andere mit einem vierzeitigen Auftacte (*χοριαμβικόν*). Es scheint, dass man über diese Annahme nicht umhin können wird. Von zwei anderen Messungen des Choriambus werden wir später handeln.

Das *μέτρον χοριαμβικόν*, so selten es auch als *καθαρὸν* vorkommt, war schon vor Heliodor unter die Zahl der *μέτρα πρωτότυπα* aufgenommen. Heliodor fügte auch noch ein *μέτρον ἀντισπαστικὸν* den *πρωτότυπα* hinzu, indem er eine Zahl von Metren nach *πόδες ἀντίσπαστοι* ⏑ – – ⏑ mass. § 10. Es gehört zwar keines dieser von Heliodor und seinen Nachfolgern statuirten Metra in die Klasse der synartetischen *καθαρά*, mit denen wir es in diesem Abschnitte zu thun haben, dennoch aber muss hier bemerkt werden, dass diese antispastische Messung eine reine Klügelei metrischer Theoretiker ist, die dem wirklichen Tactverhältnisse jener Metra völlig zuwider läuft. Aeltere Metriker, von denen wir § 4—6 gesprochen, wissen von einer antispastischen Messung gar nichts. Und so muss man sich denn hüten, von einem antispastischen Tactgeschlechte oder antispastischem Rhythmus zu reden. Wir können erst später auf die antispastischen Metra des Heliodor näher eingehen; hier mussten wir sie nur um deswillen erwähnen, weil Heliodor der *ἐπιπλοκή* der beiden ionischen und des choriambischen Metrums nun als viertes das von ihm als *πρωτότυπον* ausgeklügelte *μέτρον ἀντισπαστικὸν* hinzufügt. Diejenigen, welche dem Heliodor folgen, reden deshalb von einer *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τετραδική* (auch *τετραδικὴ συγγένεια*, schol. Heph. A 66): — *τετραδική*, weil sie nach ihrer Auffassung vier *μέτρα πρωτότυπα* umfasst. Schol. Heph. A p. 24: *καλεῖται μὲν τετραδικὴ ἐπειδὴ τέσσαρα εἴδη ἐξ αὐτῆς ἐπι-*

πλέκονται, ἀντισπαστικόν, χοριαμβικὸν καὶ ἰωνικὰ δύο· ἑξάσημος δὲ ὅτι ἕκαστος τούτων ἑξάχρονόν ἐστιν. Vgl. schol. Heph. B p. 177. Das *ἐπιπλέκεσθαι* fassen hier unsere Berichterstatter folgendermaassen:

τοῦ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑
ἀφαιρῶ τὴν πρώτην συλλαβήν – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –,
ἀφαιρῶ τὴν δευτέραν ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –,
ἀφαιρῶ καὶ τὴν τρίτην ⏑ – – ⏑, ⏑ – – ⏑, ⏑ – – ⏑,

So, meinen sie, werde das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* durch *ἀφαίρεσις* zum *χοριαμβικόν*, dieses zum *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, dieses zum *ἀντισπαστικόν*. Oder man geht umgekehrt vom *ἀντισπαστικὸν* aus: durch *πρόσθεσις* werde es zum *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, dieses zum *χοριαμβικὸν* und dieses zum *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*:

⏑ – – ⏑, ⏑ – – ⏑, ⏑ – – ⏑,
⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –,
– ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –,
– – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑,

Man sieht, dass hier die ursprüngliche Auffassung durch Heliodors *ἀντισπαστικὸν* getrübt wird, denn die vier zu dieser *ἐπιπλοκὴ* gerechneten „*μέτρα*" sind sicherlich nicht in der Weise *ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις*, wie das *ἰαμβικὸν* und *τροχαϊκὸν* der *ἐπιπλοκὴ τρίσημος* und wie das *ἀναπαιστικὸν* und *δακτυλικὸν* der *ἐπιπλοκὴ τετράσημος*. Dies wissen nun auch die Metriker selber recht gut. Sie nennen deshalb den Gegensatz der Iamben und Trochäen, der Anapäste und Dactylen die *πρώτη ἀντιπάθεια*, den Gegensatz der zur *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος* gerechneten vier *μέτρα* die *δευτέρα ἀντιπάθεια*. Schol. Heph. p. 98: *Πρώτην ἀντιπάθειαν λέγω τὴν ἐν τοῖς ἁπλοῖς ποσὶ τουτέστι τοῖς δισυλλάβοις καὶ τρισυλλάβοις ἐναντιότητα. δευτέραν δὲ ἀντιπάθειαν τὴν ἐν τοῖς τετρασυλλάβοις.* Die zwei- und dreisilbigen *πόδες* (Iambus, Trochäus, Dactylus, Anapäst) nennen die Metriker *πόδες ἁπλοῖ*, die viersilbigen (Ionicus, Choriamb, Antispast) nennen sie *πόδες σύνθετοι*, vgl. § 27). Die *πρώτη ἀντιπάθεια* bezeichnet die nach der älteren Theorie als *ἀντιπαθοῦντες πόδες* entgegengestellten Tacte, die *δευτέρα ἀντιπάθεια* bezeichnet die erst später zur *ἐπιπλοκὴ τετραδικὴ ἑξάσημος* als angebliche *ἀντιπαθοῦντες ἀλλήλοις* zusammengefassten *πόδες*. Entfernt man das *μέτρον ἀντισπαστικὸν* aus der Zahl der *πρωτότυπα*, zu denen es nach älterer und besserer Auffassung nicht gehört, so bleiben für die *ἑξάσημος*

ἐπιπλοκή nur 3 *μέτρα* übrig, die, sofern man das *χοριαμβικὸν* in dem oben angegebenen Rhythmus fasst, genau in derselben Weise „*ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις*“ sind, wie Iamben und Trochäen, Anapästen und Dactylen, und die *ἑξάσημος ἐπιπλοκή* bezeichnet ebensogut eine „*πρώτη*“ *ἀντιπάθεια*, wie die *τρίσημος* und *τετράσημος*:

Γένος ἰαμβικόν, ἐπιπλοκὴ τρίσημος:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ }
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ } *ἀντιπαθῆ ἀλλήλοις.*

Γένος δακτυλικόν, ἐπιπλοκὴ τετράσημος:

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ }
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ } *ἀντιπαθῆ ἀλλήλοις.*

Γένος βακχειακόν, ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος:

–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – }
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – } *ἀντιπαθῆ ἀλλήλοις.*
– ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – }

§ 26.

Fünfzeitige Tacte

(Päonen).

Dem *ποὺς πεντάσημος* würde in der modernen Musik ein $\frac{5}{8}$-Tact entsprechen. Aber einen solchen Tact gibt es bei uns nicht — oder wenigstens so gut wie nicht, denn die wenigen Versuche, die man bei uns gemacht hat, ihn zur Anwendung zu bringen, können nicht in Anschlag gebracht werden. Deshalb sind diejenigen, welche von der rhythmischen Tradition der Alten keine Kenntnis haben und den Tact der Alten in vergeblicher Weise lediglich nach den Normen unserer heutigen Musik zu bestimmen suchen, dem fünfzeitigen Tacte der Alten wenig geneigt: sie meinen, was dort *ποὺς πεντάσημος* genannt würde, sei in Wahrheit ein vier- oder sechszeitiger Tact. Wir denken, diese allerdings bequeme Manier, die rhythmische Tradition der Alten zu ignoriren, wird bald verschwunden sein, und halten es nicht der Mühe werth, im Interesse des fünfzeitigen Tactes der Griechen hier näher darauf einzugehen, in welcher Weise die rhythmische Ueberlieferung seiner erwähnt. Er ist allerdings nicht so häufig wie der drei- und vierzeitige Tact, aber immer häufig genug, dass es das Elementarbuch des Anonym. de mus.

§ 101 in dem kurzen Abschnitte von den Rhythmen für nothwendig gehalten hat, unter den für den Anfänger aufgestellten Uebungsbeispielen in der Instrumentalmusik auch folgende 4 Kola fünfzeitiger Tacte mitzutheilen:



Die rhythmischen Zeichen neben den Noten sind ganz genau nach den besten Handschriften gegeben. Die *στιγμή* (·) über der Note bedeutet den rhythmischen Ictus, das Längezeichen – den *δίσημος*. Der analoge Bau der drei Reihen zeigt leicht, welche Noten ausser den angegebenen in der Originalhandschrift noch das Ictus- und das Längezeichen hatten (nämlich die drittletzte der zweiten und dritten Reihe). Man sieht auch, dass die handschriftliche Uebersicht *ὀκτάσημος* auf einem Fehler beruht: der Librarius hat die Zahl der Noten- und Pausenzeichen (ebenfalls *σημεῖα* genannt) gezählt, deren in den drei ersten Reihen allerdings acht vorhanden sind. Ursprünglich kann es statt *ὀκτάσημος* laut der rhythmischen Zeichen nur *πεντάσημος* oder vielmehr *δεκάσημος* (vgl. § 27) geheissen haben.

Der *ποὺς πεντάσημος* zerfällt nach der rhythmischen Theorie der Alten in 2 Tacttheile oder *σημεῖα*, einen *χρόνος τρίσημος* und einen *χρόνος δίσημος*. Beide Tacttheile ergeben den *λόγος ἡμιόλιος* (*ratio sescuplex*) 3 : 2 und deshalb bezeichnet Aristoxenus die Tactart des *ποὺς πεντάσημος* als *γένος ποδικὸν ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ*, die späteren Rhythmiker als *γένος ἡμιόλιον* (*genus sescuplex*). Es ist dies nach den Rhythmikern die dritte und letzte der antiken Tactarten. Nach der Theorie der Metriker, welche von den Rhythmikern abweichend die *πόδες ἑξάσημοι* zu einem besonderen „*τρίτον*" *γένος* erheben, muss es in der Reihe der *γένη* das vierte werden.

In der Darstellung des fünfzeitigen Tactes durch die Lexis ist die häufigste Form diejenige, in welcher der erste und zweite *χρόνος πρῶτος* durch die den Ictus tragende Länge, die übrigen 3 *χρόνοι* durch Kürzen ausgedrückt sind, analog dem Trochäus –́ ⏑ und dem Dactylus –́ ⏑ ⏑.

πούς κύριος . . . . . . –́ ⏑ ⏑ ⏑ *παίων πρῶτος*.

Selten ist die Form, in welcher an Stelle der ersten Länge eine Doppelkürze steht,

π. διαλυθείς . . . . . ⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑ *πεντάβραχυς*,

viel häufiger sind die beiden letzten Kürzen des *πούς κύριος* zur Länge contrahirt:

π. συναιρεθείς . . . . –́ ⏑ – *ἀμφίμακρος, κρητικός*.

Es kann der *πούς πεντάσημος* aber auch zugleich ein *διαλυθείς* und ein *συναιρεθείς*, d. h. die erste Länge des *πούς κύριος* kann aufgelöst, die schliessende Doppelkürze kann contrahirt sein:

π. διαλυθ. κ. συναιρεθ. ⏑́⏑ ⏑ – *παίων τέταρτος*.

Was die den vier vorstehenden Tactformen hinzugefügten Namen *παίων πρῶτος* u. s. w. betrifft, so gehören dieselben erst der Theorie der späteren Metriker an. In der früheren Zeit scheinen alle vier Tactformen ohne Unterschied mit dem Namen *πούς παίων* bezeichnet worden zu sein: dieser Name kommt bei Aristides p. 38 und selbst bei Heliodor schol. Heph. p. 77 auch für die contrahirte Form – ⏑ – vor. Der Name *κρητικός*, der späterhin auf diese contrahirte Form beschränkt ist, scheint früher mit *παίων* gleichbedeutend gewesen zu sein. Kratinus bei Heph. p. 78 nennt eine Composition *κρητικὸν μέλος*, welche in der Tactform – ⏑ ⏑ ⏑ gehalten ist.

Wie der sechszeitige *βακχεῖος* (später *ἰωνικὸς* genannt) den Liedern des dionysischen Cultus angehört, so hat sich der fünfzeitige *παίων* (auch *παιὰν* genannt, Bacch. p. 25) in den heiteren Tanzliedern des apollinischen Cultus entwickelt. Beide Metra sind nach dem Namen der Gottheit genannt worden. Hauptsächlich waren es die bewegten und raschen Hyporchemata, die im fünfzeitigen Tacte gehalten waren. Den Namen *κρητικὸς* führt der Tact, weil diese Gattung der apollinischen Lyrik hauptsächlich in Kreta ausgebildet war, von hier aus sollen sie durch Thaletas in der zweiten musischen Katastasis nach Sparta eingeführt sein. Sehr häufig bedient sich das Chorlied der Komödie,

der sogenannte Kordax, des ungemischten fünfzeitigen Tactes, selten die Tragödie, die indess eine weiter unten zu besprechende Mischung des fünfzeitigen mit dem dreizeitigen Tacte ausserordentlich häufig anwendet. Von alten antiken Rhythmen werden die fünfzeitigen Tacte in dem raschesten Tempo vorgetragen; sie gelten für noch bewegter als die dreizeitigen Tacte („die dreizeitigen Tacte stehen zwischen den ruhigen dactylischen und den bewegten päonischen in der Mitte“, Aristid. lib. II), Ethos wird als enthusiastisch bezeichnet (Aristid. ib.).

Die von dem Anonymus de mus. mitgetheilten acht *πόδες πεντάσημοι* stellen die sämmtlichen durch Auflösung und Contraction hervorgebrachten Formen desselben dar. Der erste, dritte und vierte Tact den *παίων πρῶτος* –́ ⏑ ⏑ ⏑, nur dass der zu Anfang stehende *χρόνος δίσημος* nicht durch eine Viertelnote, sondern durch eine Achtelnote und eine Pause ausgedrückt ist, was indess mit der Form – ⏑ ⏑ ⏑ wesentlich auf dasselbe hinauskommt. Der zweite, vierte und sechste Tact enthalten die contrahirte Form –́ ⏑ –, den Amphimakros. Der siebente Tact den aufgelösten Pentabrachys ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Der erste Tact den zugleich aufgelösten und contrahirten *παίων τέταρτος* ⏑́ ⏑ ⏑ –. Dass der Ictus aller dieser Tactformen auf dem Anfange ruht (auch im *παίων τέταρτος*), kann nach den vorliegenden Musikbeispielen nicht mehr fraglich sein. Freilich ist hiermit nicht gesagt, dass dies stets der Fall gewesen sei.

Wir haben bisher von der thetischen Form des päonischen Tactes gesprochen. Seltener ist die anakrusische Form. Wir wollen zuerst eines der interessantesten Beispiele derselben geben. Pind. Ol. 2:

Ἀ|ναξιφόρ|μιγγες ὕμ|νοι
τί|να θεόν, τίν' | ἥρωα, | τίνα δ' ἄνδρα | κελαδήσο|μεν;
ἤ|τοι Πίσα | μὲν Διός· Ὀ|λυμπιάδα | δ' ἔστασεν | Ἡρακλέ|ης
   ἀκρόθι|να πολέμου·
Θή|ρωνα δὲ τε|τραορίας | ἕνεκα νι|καφόρου
γε|γωνητέ|ον, ὄπιν δί|καιον ξέ|ων,
ἔ|ρεισμ' Ἀκρά|γαντος.

⏑ | –́ ⏑ – | –́ ⏑ – | –́
⏑ | ⏑́⏑ – ⏑ | –́ – ⏑ | ⏑́⏑ – ⏑ | ⏑́⏑ – ⏑ | ⏓
– | –́ ⏑ – | –́⏑⏑⏑ | –́⏑⏑⏑ | –́ – ⏑ | –́ – ⏑ | –́
   –́ ⏑ – | ⏑́⏑ ⏑ –
– | –́⏑⏑⏑ | –́ ⏑ – | ⏑́⏑ ⏑ – | –́ ⏑ –
⏑ | –́ – ⏑ | ⏑́⏑ – ⏑ | –́ – ⏑ | –
⏑ | –́ – ⏑ | –́⏓



Von diesen 6 päonischen Metren beginnt nur das vierte mit der *θέσις*, in allen übrigen geht der ersten *θέσις* ein bald langer, bald kurzer leichter Tacttheil als Auftact oder Anakrusis voraus. Betrachten wir die Tactformen, die nach Absonderung der Anakrusis übrig bleiben. Abgesehen von den grösstentheils unvollständigen (katalektischen) Schlusstacten, von denen Cap. 4 reden wird, treffen wir unter ihnen drei der uns aus dem Vorausgehenden bekannten *πόδες*, nämlich den *ποὺς κύριος* –́ ⏑ ⏑ ⏑, den *συναιρεθεὶς* –́ ⏑ –, und den zugleich aufgelösten und contrahirten ⏑́⏑ ⏑ –; es fehlt der aufgelöste *πεντάβραχυς*. Dafür aber bieten acht der vorstehenden 26 Tacte zwei neue Formen dar, nämlich

–́ – ⏑
und ⏑́⏑ – ⏑

Die erste von beiden ist eine andere Art der Zusammenziehung des *ποὺς κύριος* –́ ⏑ ⏑ ⏑. Im *ἀμφίμακρος* –́ ⏑ – nämlich waren die beiden schliessenden Kürzen contrahirt, in der in Rede stehenden Form –́ – ⏑ sind die dritt- und vorletzte Kürze zur Länge vereinigt. Die zweite der vorliegenden Formen ⏑́⏑ – ⏑ verbindet mit dieser Art der Contraction zugleich Auflösung der ersten Länge. Wir kennen also jetzt im Ganzen 6 Formen des päonischen Tactes:

1ste Art der Contraction –́ ⏑ –, aufgelöst ⏑́⏑ ⏑ –.
ποὺς κύριος –́ ⏑ ⏑́ ⏑, aufgelöst ⏑́⏑ ⏑́ ⏑.
2te Art der Contraction –́ – ⏑́, aufgelöst ⏑́⏑ – –.

Zu bemerken ist, dass im dritten *μέτρον* der pindarischen Strophe beide Arten der Contraction zugleich vorkommen. Stets aber erscheint die 2te Art der Contraction wie auch die zu ihr gehörende Art der Auflösung ⏑́⏑ – ⏑ nur dann, wenn im Anfange des Metrons eine *ἄρσις* als Auftact vorausgeht. Ueber die doppelte Form der päonischen Anakrusis (bald kurze, bald lange Silbe) werden wir Cap. 3 handeln.

Wie fasst nun die antike Theorie die anakrusischen Formen des päonischen Tactes auf? Sondert man die anlautende *ἄρσις* als Anakrusis oder Auftact ab, so ist Alles sehr klar und einfach: wir sehen, dass nach dieser Absonderung genau jeder Tact 5 *χρόνοι πρῶτοι* in verschiedener durch die *χρῆσις ῥυθμοποιίας* bedingter Tactform enthält. Aber die Alten kannten dies Verfahren nicht; sie fassen vielmehr stets die Anakrusis mit den folgenden Silben zu einem *πούς*, in welchem der leichte Tact-

theil vorangeht, zusammen. Je nachdem der schwere oder leichte Tacttheil vorangeht, unterscheiden die Metriker in einem jeden *γένος* verschiedene *εἴδη*. Im *γένος παιωνικὸν* nennt Hephästio p. 77 drei *εἴδη*: 1) das *κρητικόν*. Hierzu gehören die zuerst von uns besprochenen thetischen Tactformen ⏑́⏑⏑⏑, ⏑́⏑–, ⏑⏑⏑⏑⏑́, ⏑⏑⏑–. 2) Das *βακχειακόν*, welches nur wenig vorkomme, und 3) das *παλιμβακχειακόν*, welches *ἀνεπιτήδειον* für die Melopöie sei. Die Metriker führen nämlich ausser den oben genannten *πόδες πεντάσημοι* noch folgende 4 auf:

⏑ – – *βακχεῖος*, früher *ἀντιβάκχειος* genannt, s. S. 27. 56,
– – ⏑ *παλιμβάκχειος*, früher *βακχεῖος* genannt,
⏑⏑ – ⏑ *παίων τρίτος*,
⏑ – ⏑⏑ *παίων δεύτερος*.

Die drei letzten dieser *πόδες* kommen nach der Theorie der Metriker nicht im päonischen Metrum vor, sondern in dem von ihnen sogenannten gemischten ionischen Metrum*), der *παίων δεύτερος* ⏑ – ⏑⏑ als Stellvertreter des *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* – –́ ⏑⏑, der *παίων τρίτος* ⏑ ⏑ – ⏑ als Stellvertreter des *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* ⏑ ⏑ – –, und der *βακχεῖος* (später *παλιμβακχεῖος*) – – ⏑ als Contraction dieses den *ionicus a minore* stellvertretenden *παίων τρίτος* ⏑ ⏑ – ⏑.

– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – –
⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑
– – ⏑

Diese drei *πόδες* fallen also aus dem Bereiche des *γένος παιωνικόν*. Es bleibt übrig der *βακχεῖος* ⏑́ – –, früher *ἀντιβάκχειος* oder auch *ἀντίβακχος* genannt. Er bildet, wie Hephästion sagt, das nur selten vorkommende *μέτρον βακχειακόν*, ein *εἶδος* des *γένος παιωνικόν*. Von den oben besprochenen anakrusisch-päonischen Metren der pindarischen Strophe zeigen drei diese bakcheischen *πόδες*, ohne Auflösung

ἔρεισμ' Ἀ|κράγαντος
⏑ –́ –, ⏑ –́ –

mit mehrmaliger Auflösung der ersten Länge:

---

*) Schol. Heph. 24 *ὁ πρῶτος παίων καὶ ὁ τέταρτος ποιοῦσι τὸ παιωνικὸν μέτρον· οὐκέτι δὲ ὁ δεύτερος καὶ ὁ τρίτος, ἐμπίπτει δὲ εἰς ἰωνικά.*

τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα καλαδήσομεν;
γεγωνητέον ὄπιν δίκαιον ξένων

⏑ ⏑́⏑ –, ⏑ – –, ⏑ ⏑⏑ –, ⏑́ ⏑⏑́ –, ⏑ –
⏑ – –, ⏑⏑⏑ –, ⏑ – –, ⏑ –

Aber für die übrigen anakrusisch-päonischen *μέτρα* jener pindarischen Strophe fehlt es der antiken Metrik an einer Terminologie. Das *μέτρον*

– | ⊥ ⏑ – | ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊥ ⏑ ⏑ ⏑ | ⊥ – ⏑ | ⊥

besteht entschieden aus *παίωνες πεντάσημοι*, aber so wie man die von uns abgesonderte Anakrusis nach antikem Gebrauche mit den folgenden Silben zu einem einheitlichen *πούς* vereint, kann man dies *μέτρον* nicht mehr nach fünfzeitigen *πόδες* messen, denn die sechs letzten Silben fügen sich nicht mehr dem *γένος παιωνικόν*.

– – ⏑, – – ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ – – ⏑ –.

Ebenso lässt sich auch der erste Vers ohne Absonderung des Auftactes nicht in fünfzeitige *πόδες* zerlegen

⏑ – ⏑ –, – ⏑ –, –.

Hier zeigt sich nun, dass die antike Theorie, weil sie den Auftact nicht absondert, unzulänglich und mangelhaft ist. Die Annahme eines *εἶδος βακχειακὸν* reicht für die anakrusischen Päonen nicht aus.

Es scheint nun aber, dass nicht einmal dies fünfzeitige *μέτρον βακχειακὸν* auf alter rhythmischer Tradition beruht. Zunächst der Name nicht. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass die älteren Metriker nicht den *πούς* ⏑ – –, sondern – – ⏑ einen *βακχεῖος* nennen; ⏑ – – heisst bei ihnen *ἀντιβάκχειος*. Die Rhythmiker und Musiker aber gebrauchen, einer noch älteren Tradition folgend, den Namen *βακχεῖος* für den sechszeitigen, später *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* genannten Tact ⏑ ⏑ – –. Erinnern wir uns an die schon angedeutete und unten näher zu erörternde Lehre der Metriker, dass dieser sechszeitige Tact ⏑ ⏑ ⊥ – in gewissen Fällen durch fünfzeitigen ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ vertreten und dass dieser letztere zu – ⊥ ⏑ contrahirt werden kann, so lässt sich erklären, wie die Form – – ⏑ zu dem eigentlich dem *πούς ἑξάσημος* ⏑ ⏑ – – gebührenden Namen *βακχεῖος* kommt.

⏑ ⏑ – – βακχεῖος, später ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος

wird vertreten durch den πεντάσημος

⏑ ⏑ – ⏑

oder dessen Contraction

– – ⏑ βακχεῖος πεντάσημος.

Der Name βακχεῖος gehört also ursprünglich nur dem sechszeitigen Tacte; dem fünfzeitigen (– – ⏑) nur insofern, als dieser der Stellvertreter desselben ist. Die fünfzeitigen Tacte des anakrusisch-päonischen Metrums werden wohl erst dann von den Metrikern ἀντιβάκχειον oder βακχεῖον genannt worden sein, als sie für die sechszeitigen Tacte bereits den neuen Namen ἰωνικὸς statt des Namens βακχεῖος aufgenommen hatten.

Es passt aber auch die Messung der anakrusischen Päone als fünfzeitiger βακχεῖοι oder ἀντιβάκχειοι (⏑ ⊥ –) nicht in das rhythmische System der Alten, denn nach der festen Theorie der Rhythmiker muss ein jeder Tact aus einem schweren und leichten Tacttheile bestehen, die sich in ihrer Zeitdauer wie 2 : 2, 2 : 1, 3 : 2 verhalten. Nun theile man ⏑ ⊥ – in 2 Tacttheile. Da wird nur folgende Eintheilung möglich sein:

⏑ | ⊥ –

d. h. man wird die einzeitige Kürze als leichten, die beiden vierzeitigen Längen als schweren Tacttheil annehmen müssen. Dann ergibt sich aber ein λόγος τετραπλάσιος 1 : 4, der von Aristoxenus rh. p. 302 ausdrücklich als nicht errhythmisch abgewiesen wird. Dies letztere berücksichtigend sagt nun freilich Victor. p. 52, man dürfe ⏑ ⊥ – nicht in der Weise in die ἄρσις und θέσις zerlegen, dass ein λόγος τετραπλάσιος entstände, sondern vielmehr so, dass sich der λόγος ἡμιόλιος 3 : 2 ergäbe ⏑ – | –. Aber dies ist nur ein schlimmes Auskunftsmittel der Metriker. Denn wie kann man in dem πούς ⏑ ⊥ – die Kürze und die erste Länge zusammen den schweren, die zweite Länge den leichten Tacttheil nennen, da die erste Kürze jedenfalls von noch leichterem Gewichte ist als die zweite Länge? Die Rhythmiker können eine so ganz unrhythmische Eintheilung dieses πούς in Tacttheile nicht aufgestellt haben.

Endlich kommt nun noch die ausdrückliche Aussage der Metriker hinzu, dass es im γένος παιωνικὸν keine ἐπιπλοκὴ gibt. Schol. Heph. 24: τὸ δὲ παιωνικὸν ἐπιπλοκὴν οὐκ ἔχει ως τὰ προει-

ρημένα. Das *γένος ἰαμβικὸν* ist eine *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ* der beiden *μέτρα ἀντιπαθοῦντα τροχαϊκὰ* und *ἰαμβικά*, das *γένος δακτυλικὸν* eine *ἐπιπλοκὴ* der *ἀντιπαθοῦντα μέτρα δακτυλικὰ* und *ἀναπαιστικά*, — ebenso gibt es eine die beiden *ἰωνικὰ* umfassende *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος*, und in gleicher Weise sollte man voraussetzen, dass es auch eine die thetischen und anakrusischen *παιωνικὰ* umfassende *ἐπιπλοκὴ πεντάσημος* als *γένος παιωνικὸν* gäbe. Man unterscheidet hier je zwei antithetische *εἴδη*, das *κρητικὸν* und *βακχειακὸν* und schol. Heph. p. 81 leitet auch in der That diese beiden *μέτρα ἀντιπαθοῦντα* ganz in der Weise der *ἐπιπλοκὴ* durch *ἀφαίρεσις* und *πρόσθεσις* aus einander ab. Was soll da die Erklärung: *τὸ παιωνικὸν ἐπιπλοκὴν οὐκ ἔχει ὡς τὰ προειρημένα*, die durch die sämmtlichen auf uns überkommenen Darstellungen der *ἐπιπλοκὴ* bestätigt wird? Bedenkt man das vorhin über das *μέτρον βακχειακὸν* Bemerkte, so wird man nicht anstehen zu sagen: diese Erklärung, dass es im *γένος παιωνικὸν* keine *ἐπιπλοκή*, d. i. keine *ἀντιπαθοῦντα μέτρα* gäbe, stammt aus einer Zeit, in welcher man das später sogenannte *βακχειακὸν* (⏑ – –) noch als kein einheitliches *μέτρον* fasste. Dies ist die Zeit, wo die Theorie der Metrik noch mit der Theorie der Rhythmik Hand in Hand ging und wo der Name *βακχειακὸν* noch ausschliesslich den sechszeitigen Tacten gehörte. Man konnte damals das *μέτρον*

⏑ ⏊ –, ⏑ ⏊ –, ⏑ ⏊ –, ⏑ ⏊

nicht anders auffassen als die Verbindung eines Iambus mit folgenden Päonen:

⏑ ⏊, – ⏑ ⏊, – ⏑ ⏊, – ⏑ ⏊,

denn die rhythmische Theorie wusste nichts von einer Absonderung der Anakrusis, sie erklärte aber ferner den *λόγος* 1 : 4 für unrhythmisch und konnte deshalb das vorliegende Metrum nicht folgendermaassen abtheilen:

⏑ ⏊ –, ⏑ ⏊ –, ⏑ ⏊ –, ⏑ ⏊,
ϑ. ᾰ. ϑ. ᾰ. ϑ. ᾰ. ϑ.

denn nur ein später, den Rhythmus nicht beachtender Metriker konnte darauf kommen, die Silbenverbindung ⏑ ⏊ – in der zuletzt angegebenen Weise nach dem Verhältnis von 3 : 2 zu zerlegen.

Auch die übrigen anakrusischen Formen des päonischen

Tactes, für welche die Metriker keine Terminologie haben, müssen von den Rhythmikern in Iamben und Päonen zerlegt worden sein:

⏑ – | ⏑ – || – ⏑ – | –
– – | ⏑ – || ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ | –́ – ⏑ | – – ⏑ | –

Der den Alten eigenthümlichen Auffassung der anlautenden ἄρσις zu Lieb musste hier ein Rhythmenwechsel von Iamben und Päonen angenommen werden, wo thatsächlich lauter Päonen auf einander folgten. Aus demselben Grunde statuiren die Alten, wie wir später sehen werden, einen Wechsel von päonischen und sogenannten epitritischen Tacten, wo in Wahrheit nur dreizeitige Tacte vorhanden sind. Die Zerlegung der später sogenannten Bakchien in einen Iambus und Päone musste den Rhythmikern um so näher liegen, weil es einen sehr häufig vorkommenden Rhythmus gab, der in Wahrheit aus einem dreizeitigen iambischen und einem fünfzeitigen päonischen Tacte bestand, nämlich dem Dochmius

⏑ –́ | – ⏑ –́ || ⏑ –́ | – ⏑ –́ || ⏑ –́ | – ⏑ –́

Zweites Capitel.

Die Reihen der gleichförmigen Metra.

§ 27.

Die Reihen als zusammengesetzte Tacte.

Von den aufeinanderfolgenden Tacten sind jedesmal mehrere zu der höheren rhythmischen Einheit der Reihe vereint. Dies geschieht dadurch, dass von den Icten, die auf den θέσεις der einzelnen Tacte ruhen, Einer durch stärkere Intension vor den übrigen hervorgehoben und zum Hauptictus der ganzen Reihe gemacht wird. Je nach der Zahl der in ihr enthaltenen Tacte nennen wir die Reihe eine Dipodie, Tripodie, Tetrapodie u. s. w. Die Theorie der Rhythmiker bezeichnet die Reihe als *ποὺς σύνθετος*.

Die im vorausgehenden Capitel besprochenen Einzeltacte oder Monopodieen (der *ποὺς τρίσημος*, *τετράσημος*, *πεντάσημος*,

ἑξάσημος) heissen nach Aristoxenus πόδες ἀσύνθετοι, einfache, unzusammengesetzte Tacte. Auch die dipodische, tripodische, tetrapodische (u. s. w.) Reihe heisst πούς, weil sie wie die Monopodie einen einzigen Hauptictus hat, aber im Unterschiede von der Monopodie ein ποὺς σύνθετος, zusammengesetzter Tact. Die Definition des Aristoxenus p. 298 ist folgende: οἱ ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων. Die dipodische Reihe – ⏑ – ⏑ zerfällt in 2 πόδες, die tripodische Reihe – ⏑ – ⏑ – ⏑ in 3 πόδες und deshalb heisst eine jede ποὺς σύνθετος; die Monopodie – ⏑ oder – ⏑⏑ oder – ⏑⏑⏑ oder – – ⏑⏑ kann nicht in πόδες eingetheilt werden und eben deshalb heisst sie ποὺς ἀσύνθετος.

Gliederung nach dem λόγος ποδικός.

Der ποὺς ἀσύνθετος ist, wie wir gesehen, ein δακτυλικός, ἰαμβικός, παιωνικός, je nachdem die beiden in ihm enthaltenen Tacttheile einen λόγος ἴσος oder δακτυλικὸς (2 : 2) oder λόγος διπλάσιος (2 : 1) oder λόγος ἡμιόλιος (3 : 2) bilden; der sechszeitige Ionicus heisst gleich dem dreizeitigen Trochäus bei den Rhythmikern ποὺς ἰαμβικός, weil seine beiden Tacttheile

– – | ⏑ ⏑
4 | 2

den λόγος διπλάσιος bilden (denn 4 : 2 = 2 : 1).

Der ποὺς σύνθετος oder die Reihe ist nun nach der Lehre des Aristoxenus in derselben Weise gegliedert wie der ποὺς ἀσύνθετος oder die Monopodie. Man kann sie dergestalt in 2 Abschnitte zerlegen, dass dieselben sich wie 2 : 2 oder wie 2 : 1 oder wie 3 : 2 verhalten (dies heisst die „διαίρεσις ποδική" der Reihe), und je nachdem die beiden Abschnitte einer Reihe den einen oder den anderen dieser drei λόγοι ποδικοὶ darstellen, heisst sie selber ποὺς σύνθετος δακτυλικὸς oder ἰαμβικὸς oder παιωνικός, ganz einerlei, ob die in ihr enthaltenen Monopodieen dreizeitige, vierzeitige, fünfzeitige oder sechszeitige sind.

Eine dipodische und tetrapodische Reihe zerfällt in 2 gleichgrosse Abschnitte oder, was dasselbe ist, in 2 Abschnitte, welche im λόγος ἴσος (2 : 2) des ποὺς ἀσύνθετος δακτυλικὸς stehen, und deshalb heisst sie ποὺς σύνθετος δακτυλικός:

πόδες σύνθετοι δακτυλικοί:

— ◡	— ◡	— ◡ — ◡	— ◡ — ◡
◡ —	◡ —	◡ — ◡ —	◡ — ◡ —
— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡ — ◡ ◡	— ◡ ◡ — ◡ ◡
◡ ◡ —	◡ ◡ —	◡ ◡ — ◡ ◡ —	◡ ◡ — ◡ ◡ —

Eine **tripodische** und **hexapodische** Reihe zerfällt in 2 Abschnitte, von denen der eine doppelt so gross ist als der andere, oder, was dasselbe ist, in 2 Abschnitte, welche im *λόγος διπλάσιος* (2 : 1) des *πους ἀσύνθετος ἰαμβικὸς* stehen, und deshalb heisst sie *πους σύνθετος ἰαμβικός*:

πόδες σύνθετοι ἰαμβικοί:

— ◡ — ◡	— ◡	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡	— ◡ — ◡
◡ — ◡ —	◡ —	◡ — ◡ — ◡ — ◡ —	◡ — ◡ —
— ◡ ◡ — ◡ ◡	— ◡ ◡		
◡ ◡ — ◡ ◡ —	◡ ◡ —		

Eine **pentapodische** Reihe zerfällt in 2 Abschnitte, von denen der eine anderthalbmal so gross ist als der andere, oder, was dasselbe ist, in 2 Abschnitte, welche im *λόγος ἡμιόλιος* (3 : 2) des *πους ἀσύνθετος παιωνικὸς* stehen, und deshalb heisst sie *πους σύνθετος παιωνικός*:

πόδες σύνθετοι παιωνικοί:

— ◡, — ◡	— —, — ◡, — ◡
◡ —, ◡ —	◡ —, ◡ —, ◡ —
— ◡ ◡, — ◡ ◡	— ◡ ◡, — ◡ ◡, — ◡ ◡
◡ ◡ —, ◡ ◡ —	◡ ◡ —, ◡ ◡ —, ◡ ◡ —
— ◡ —, — ◡ —	— ◡ —, — ◡ —, — ◡ —

Dies ist die Terminologie der griechischen Rhythmik in Bezug auf die Reihe. Die Ausdrücke *πους δακτυλικός, ἰαμβικός, παιωνικὸς* bedeuten hier ganz etwas anderes als bei den Metrikern; sie sind gerade so zu verstehen, wie wenn der sechszeitige *πους ἀσύνθετος* (der Ionicus) ein *πους ἰαμβικὸς* genannt wird. Sollen wir dieselben der Sache nach richtig übersetzen, so bedeutet *πους σύνθετος δακτυλικὸς* die geradtheilige Reihe, *πους σύνθετος ἰαμβικὸς* die dreitheilige Reihe, *πους σύνθετος παιωνικὸς* die fünftheilige Reihe, einerlei, aus welcher Art von Einzeltacten die Theile der Reihe bestehen.

Gliederung nach *σημεῖα*.

Wir haben oben gesehen, dass jeder *πους ἀσύνθετος* oder jede Monopodie in 2 *σημεῖα* oder Tacttheile zerfällt, einen schwe-

ren (*θέσις*) und einen leichten (*ἄρσις*). Aber nur in bestimmten Fällen, von denen wir IIᵇ sprechen werden, werden die *σημεῖα* des Einzeltactes beim Tactiren besonders angegeben. Gewöhnlich kommt auf je einen oder auf je zwei *πόδες ἀσύνθετοι* nur ein einziges Tactzeichen, ein einziger Auf- oder Niederschlag der Hand u. s. w., und die genannte rhythmische Zeitgrösse von 1 oder 2 Einzeltacten heisst deshalb *σημεῖον* oder Tacttheil der Reihe oder des *πους ἀσύνθετος*. Im Einzelnen verhält es sich hiermit folgendermaassen:

In der dipodischen und tetrapodischen Reihe oder dem *πους σύνθετος δακτυλικὸς* erhält jeder der beiden gleich grossen Abschnitte, in welchen dieselbe durch die *διαίρεσις ποδική* zerfällt, ein Tactzeichen, ein jeder wird als *σημεῖον* angesehen, der eine als schwerer Tacttheil oder *θέσις*, der andere als leichter Tacttheil oder *ἄρσις*.

θέσις	ἄρσις
– ⏑	– ⏑
– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑

θέσις	ἄρσις
– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

Es ist nicht gesagt, dass die *θέσις* immer voransteht; es kann auch vorkommen, dass die erste Hälfte der leichte, die zweite Hälfte der schwere Tacttheil ist.

Von den beiden Abschnitten der tripodischen und hexapodischen Reihe oder dem *πους σύνθετος ἰαμβικὸς* ist der kleinere Abschnitt die *ἄρσις* oder der leichtere Tacttheil, der grössere Abschnitt derselben, der sich zu dem kleineren wie 2 : 1 verhält, hat 2 Tactschläge; er zerfällt in zwei *σημεῖα*, von denen der eine stets als *θέσις*, der zweite entweder als *θέσις* oder als *ἄρσις* angesehen wird.

Entweder	θέσις	θέσ.	ἄρσις
	– ⏑	– ⏑	– ⏑
	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑
	– ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ ⏑
	– – ⏑ ⏑	– – ⏑ ⏑	– – ⏑ ⏑
	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑	– ⏑ – ⏑
oder	θέσις	ἄρσις	ἄρσις

Es hat also die dreitheilige Reihe drei Semeia.*) Eines davon hat den stärksten Ictus und wird deshalb stets als *θέσις* ange-

*) Aristoxenus bezeichnet dieselben in einer nur bei Psellus § 12 erhaltenen Stelle seiner Rhythmik *πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι* (*οἱ πό-*

sehen, ein anderes hat den schwächsten Ictus und gilt deshalb stets als *ἄρσις*, ein drittes hat einen Ictus von mittlerer Stärke und gilt daher entweder als *θέσις* oder als *ἄρσις*. Geht das den stärksten Ictus tragende Semeion voran, so gliedert sich die dreitheilige Reihe nach der Ictusverschiedenheit folgendermaassen:

‴ ◡ ◡ ″ ◡ ◡ ′ ◡ ◡,

es kann aber auch ein Semeion mit schwächerem Ictus vorangehen:

′ ◡ ◡ ‴ ◡ ◡ ″ ◡ ◡ (*ἐξ ἑνὸς μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω*, Aristox.)
″ ◡ ◡ ′ ◡ ◡ ‴ ◡ ◡ (*δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τῶν κάτω*, Aristox.).

Von den beiden Abschnitten der pentapodischen Reihe oder des *πους σύνθετος παιωνικὸς* ist der eine eine Dipodie, der andere eine Tripodie. Auf die Dipodie kommen in gleicher Weise wie auf die selbstständige dipodische Reihe 2 *σημεῖα*, eine *θέσις* und eine *ἄρσις*, so dass der eine Einzeltact dieses Abschnittes als schwerer, der andere als leichter Tacttheil der ganzen Reihe gilt. Man sollte nun erwarten, dass auf den tripodischen Abschnitt der Pentapodie ebenso wie auf die selbstständige tripodische Reihe 3 *σημεῖα* kämen. Aber die Praxis des antiken Tactirens gibt diesem tripodischen Abschnitte der Pentapodie nur 2 *σημεῖα*, eine *θέσις* von 2 Einzeltacten, eine *ἄρσις* von einem Einzeltacte:

θέσ. *ἄρσ.* *θέσις* *ἄρσ.*
– ◡ / – ◡ // – ◡ – ◡ \ – ◡
– ◡ ◡ / – ◡ ◡ // – ◡ ◡ – ◡ ◡ \ – ◡ ◡
– ◡ ◡ ◡ / – ◡ ◡ ◡ // – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ \ – ◡ ◡ ◡

Jede Reihe hat Einen Hauptictus, durch den die zu ihr gehörigen Tacte zu einem rhythmischen Ganzen vereint und zusammengehalten werden. Auch die pentapodische Reihe muss Einen Hauptictus haben. Diesen werden wir in der grösseren ihrer beiden *θέσεις* zu suchen haben, denn deren Ictus hat 2 Einzel-

---

δες) ἰαμβικοὶ τρίσιν, ἄρσει καὶ διπλῇ βάσει (d. i. *θέσει*), dagegen rh. p. 288 *σύγκειντι ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω* (d. i. *ἄρσεων*), *ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω* (d. i. *θέσεως*) *ἢ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω*. Diese letztere Stelle haben wir als den ausführlicheren Bericht anzusehen, aber nicht wie Cäsar das darin Enthaltene wegzucorrigiren. Nach beiden Stellen ist das eine *σημεῖον* stets eine *θέσις*, das andere stets eine *ἄρσις*, ein drittes *σημεῖον* ist nach der ersteren Stelle ebenfalls eine *θέσις*, nach der letzteren Stelle entweder eine *ἄρσις* oder eine *θέσις*.

tacte zusammenzuhalten, muss also stärker sein als der Ictus der kleineren *θέσις*, der nur die *χρόνοι πρῶτοι* eines einzelnen Tactes zusammenhält. Hiernach muss das Ictusverhältnis der pentapodischen Reihe folgendes sein:

–́ ⏑ – ⏑ | –̋ ⏑ – ⏑ – ⏑

Es ist aber nicht gesagt, dass in der pentapodischen Reihe stets der dipodische Abschnitt voranstände; es kann auch der tripodische voranstehen und der dipodische nachfolgen. Dann ist die rhythmische Gliederung folgende:

–̋ ⏑ – ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑.

Die pentapodische Reihe oder der *πους σύνθετος παιωνικὸς* zeigt sich hiernach als die Zusammensetzung einer Dipodie und Tripodie zu einer höheren rhythmischen Einheit, welche dadurch bewerkstelligt wird, dass der Hauptictus der Dipodie dem Hauptictus der Tripodie in seinem Gewichte untergeordnet wird.

Wie der dipodische *πους σύνθετος δακτυλικὸς* und der tripodische *πους σύνθετος ἰαμβικὸς* zu einem pentapodischen *πους σύνθετος παιωνικὸς* zusammengesetzt werden kann, so haben die Alten auch den monopodischen *ἀσύνθετος δακτυλικὸς* –́ – und den monopodischen *ἀσύνθετος ἰαμβικὸς* –́ – – (die spondeische und molossische Tactform) zu einem *πους σύνθετος παιωνικὸς* vereint:

–́ – | –̋ – –

Sie nennen denselben einen *παίων ἐπιβατός*. Der spondeische Bestandtheil zerfällt in 2 gleiche *σημεῖα δίσημα*, eine *δίσημος θέσις* und eine *δίσημος ἄρσις*, der molossische Bestandtheil als *πους ἀσύνθετος ἰαμβικὸς* in 2 ungleiche *σημεῖα*, eine *τετράσημος θέσις* und eine *τετράσημος ἄρσις*.

ϑ. ἄ. | ϑ. ἄ.
–, – | – –, –

Wir müssen sagen: es ist dies eine aus ungleichen Monopodieen (einer vier- und sechszeitigen) zusammengesetzte dipodische Reihe, unserem zusammengesetzten $\frac{5}{4}$-Tacte entsprechend. Nach der Lehre des Aristoxenus, die uns allein für diese ganze Theorie der Reihen maassgebend ist, können wir den *παίων ἐπιβατὸς* nur als einen *πους σύνθετος* ansehen.*) In der uns erhaltenen

---

*) Aristides, der ihn in seinem nach der Quelle C gegebenen Referate unter die *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* oder *ἀσύνθετοι* rechnet, kann hier-

griechischen Poesie können wir diese spondeisch-molossischen Dipodieen nicht nachweisen. Olympos soll sie in seinem Nomos auf Athene gebraucht haben. Den Namen ἐπιβατοὶ haben sie von der eigenthümlichen Weise des Tactirens oder Tacttretens — βαίνειν τὸν ῥυθμὸν ist Tactiren oder Tacttreten. Wir dürfen nicht unbemerkt lassen, dass hier die 4 σημεῖα, aus welchen dieser πoὺς σύνθετος παιωνικὸς besteht, nichts anderes sind, als die σημεῖα seiner beiden Einzeltacte. Es mochte nun die Analogie dieses aus 5 Längen bestehenden παιωνικός σύνθετος der Grund sein, dass die Praxis des Tactirens auch den oben besprochenen aus 5 Einzeltacten bestehenden pentapodischen παιωνικοὶ σύνθετοι nur vier σημεῖα (statt der hier zu erwartenden fünf σημεῖα) anwies.

Umfang und Ausdehnung der Reihen.

Enthält eine Zeitgrösse eine derartige Anzahl von χρόνοι πρῶτοι, dass sich diese nicht nach dem λόγος 2 : 2, 2 : 1, 3 : 2 in zwei Abschnitte zerlegen lassen, so kann sie (wenigstens in der συνεχὴς ῥυθμοποιία) keine Reihe, keinen πoὺς bilden, sie ist ein μέγεθος ἄρρυθμον. Aristox. 300 ff. Also Reihen von 7, 11, 13, 17, 19 χρόνοι πρῶτοι gibt es nicht. Aber andererseits ist keineswegs jede Zeitgrösse, deren χρόνοι πρῶτοι den λόγος 2 : 2 oder 2 : 1 oder 3 : 2 zulassen und also an sich ein μέγεθος ἔρρυθμον bilden würde, deshalb auch eine Reihe oder ein πoὺς σύνθετος. Denn wenn ein solches μέγεθος in seinem Zeitumfange eine bestimmte Grenze überschreitet, so können die χρόνοι πρῶτοι nicht mehr unter einem einzigen Hauptictus vereint werden, sie bedürfen mehrerer Hauptícten und sind damit nicht Eine, sondern mehrere rhythmische Reihen. Die antike Theorie stellt hierüber nun folgende aus der Beobachtung der rhythmisch-musikalischen Praxis geschöpfte Sätze auf (Psell. § 12, Aristid. 35, frg. Par. § 11):

1) „Die grösste geradtheilige Reihe (μέγιστος πoὺς δακτυλικὸς) ist die sechszehnzeitige (ἑκκαιδεκάσημος), denn wir

gegen nicht geltend gemacht werden, denn die ῥυθμοὶ ἁπλοῖ und σύνθετοι dieser aristideischen Quelle sind von dem, was nicht nur Aristoxenus, sondern auch Aristides selber in seinem Referate nach der Quelle B πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι nennt, ganz und gar verschieden.

sind unfähig, grössere Reihen dieser Art (als rhythmische Einheit) zu überschauen." Es können also nur folgende dipodische und tripodische Reihen vorkommen:

πούς σύνθετος δακτυλικός

ἑξάσημος	– ⏑ | – ⏑	trochaische Dipodie
	⏑ – | ⏑ –	iambische „
ὀκτάσημος	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑	dactylische „
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –	anapästische „
δεκάσημος	– ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑	päonische „
δωδεκάσημος	– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑	ionische Dipodie
	⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –	ionische „
	– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑	trochäische Tetrapodie
	⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	iambische „
ἑκκαιδεκάσημ.	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	dactyl. „
	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	anapäst. „

Von jedem Tacte kann eine dipodische Reihe gebildet werden, aber tetrapodische Reihen werden nur von drei- und vierzeitigen, nicht von grösseren Tacten gebildet. Denn einen grösseren πούς σύνθετος δακτυλικὸς als den 16zeitigen gibt es nicht, also kann die päonische oder ionische Tetrapodie keine einheitliche Reihe mehr bilden, und wo ein solches Megethos vorkommt, da muss es stets in 2 Reihen zerlegt werden:

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ‖ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑

2) „Die grösste dreitheilige Reihe (μέγιστος πούς ἰαμβικὸς) umfasst 18 χρόνοι πρῶτοι, denn über dies Megethos hinaus lässt sich eine solche Reihe nicht mehr als Einheit fassen." Es können also nur folgende tripodische und hexapodische Reihen vorkommen:

πούς σύνθετος ἰαμβικός

ἐννεάσημος	– ⏑ | – ⏑ | – ⏑	troch. Tripodie
	⏑ – | ⏑ – | ⏑ –	iamb. „
δωδεκάσημος	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑	dactyl. Tripodie
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –	anapäst. „
πεντακαιδεκάσ.	– ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑	päon. Tripodie
ὀκτωκαιδεκάσ.	– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑	ionische „
	⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –	ionische „
	– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑	troch. Hexapodie
	⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –	iambische „

Von jedem Tacte kann eine tripodische Reihe gebildet werden, aber hexapodische Reihen werden nur von dreizeitigen Tacten, von Trochäen oder Iamben gebildet. Sechs vierzeitige oder sechs fünfzeitige oder sechs sechszeitige Tacte müssen stets in mehrere Reihen zerlegt werden, z. B. das dactylische Hexametron in 2 tripodische Reihen:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –,

das päonische Hexametron in 2 tripodische oder 3 dipodische Reihen:

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –́
oder – ⏑ – – ⏑ –́ | – ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – – ⏑ –

3) „Die grösste fünftheilige Reihe (*μέγιστος πούς παιωνικὸς*) ist die 25zeitige, denn nur bis zu dieser Ausdehnung kann eine derartige Reihe von unserer *αἴσθησις* als rhythmische Einheit überschaut werden.“ Also gibt es folgende Reihen dieser Kategorie:

πούς σύνθετος παιωνικός

δεκάσημος	–́ – | –̈ – –	Paeon epibatus
πεντεκαιδεκάσ.	–́ ⏑ – ⏑ | –̈ ⏑ – ⏑ – ⏑	troch. Pentapodie
	⏑ – ⏑ – | ⏑ –̈ ⏑ – ⏑ –	iamb. „
εἰκοσάσημος	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –̈ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	dactyl. Pentapodie
	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –̈ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	anap. „
πεντεκαιεικοσάσ.	–́ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ | –̈ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑	päon. Pent.

Pentapodieen können also von 3-, 4-, 5-zeitigen Tacten, aber nicht von 6zeitigen Tacten (Ionici) gebildet werden.

Zählen wir die Reihen nach ihrem *μέγεθος* zusammen, so gibt es 10 Reihen von verschiedenem *μέγεθος*: die 6-, 8-, 9-, 10-, 12-, 15-, 16-, 18-, 20-, 25zeitige Reihe. Von diesen erscheint aber das 10-, 12-, 15zeitige Megethos je in einer doppelten *διαίρεσις ποδική* und dieselbe Reihe hat hiernach das eine Mal eine grössere Zahl, das andere Mal eine kleinere Zahl von *σημεῖα* — natürlich haben dann auch die *σημεῖα* verschiedene Grösse. (Durch den stärkeren Strich bezeichnen wir die *διαίρεσις ποδική*, durch die schwächeren Striche die *σημεῖα*):

10 *σημ.* { *δακτ.* σ. – ⏑ ⏑ ⏑ | σ. – ⏑ ⏑ ⏑
{ *παιων.* σ. – | σ. – | σ. – – | σ. –

12 σημ. { δακτ. — σ. σ. — – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡
12 σημ. { ἰαμβ. — σ. σ. σ. — – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡

15 σημ. { ἰαμβ. — σ. σ. σ. — – ◡ ◡ ◡ | – ◡ ◡ ◡ | ∸ ◡ ◡ ◡
15 σημ. { παιων. — σ. σ. σ. σ. — ∸ ◡ | – ◡ | – ◡ – ◡ | – ◡

Ein *μέγεθος*, das *ἑξάσημον*, bildet bei verschiedenen *διαίρεσις ποδική* das eine Mal einen *πούς σύνθετος* (Dipodie), das andere Mal einen *πούς ἀσύνθετος* (ionische Monopodie); in jedem Falle enthält dieser *πούς* 2 *σημεῖα*, aber sie haben das eine Mal nicht dieselbe Grösse wie das andere Mal.

6 σημ. { δακτ. — σ. σ. — – ◡ | – ◡
6 σημ. { ἰαμβ. — σ. σ. — ∸ ◡ | ◡ ◡

Diese Verschiedenheit gleich grosser Reihen nannte man die *διαφορὰ ποδῶν κατὰ διαίρεσιν.* Aristox. p. 298 definirt dieselbe: *Διαιρέσει διαφέρουσιν ἀλλήλων ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη* (= *σημεῖα*) *διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη* (beim 10-, 12-, 15zeitigen *πούς*), *ἢ κατὰ θάτερα* (bloss nach den *μεγέθη*, beim 6zeitigen *πούς*).

Es können aber auch ferner gleich grosse *πόδες*, welche in der Anzahl und in der Grösse ihrer *σημεῖα* gleich sind, durch die Tactart, welcher diese *σημεῖα* als Einzeltacte betrachtet angehören, verschieden sein, nämlich der *πούς δακτυλικὸς δωδεκάσημος* und der *πούς ἰαμβικὸς ὀκτωκαιδεκάσημος*:

12 σημ. δακτ. { σ. σ. — – ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡ troch. Tetrapodie
12 σημ. δακτ. { σ. σ. — – – | ◡ ◡ | – – | ◡ ◡ ionische Dipodie.

18 σημ. ἰαμβ. { σ. σ. σ. — – ◡ | ∸ ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡ | – ◡ troch. Hexapodie
18 σημ. ἰαμβ. { σ. σ. σ. — – – | ◡ ◡ | – – | ◡ ◡ | – – | ◡ ◡ ion. Tripodie.

Diese Verschiedenheit gleich grosser und gleich gegliederter Tacte nannte man die *διαφορὰ ποδῶν κατὰ τὸ σχῆμα.* Aristox. p. 298 definirt dieselbe: *Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ᾖ* (*διῃρημένα*). Das hier eingeklammerte Wort fehlt in der Handschrift. Der Auszug des Psellus ergänzt hier das einen falschen Sinn hineinbringende *τεταγμένα*, denn wenn wir *τεταγμένα* lesen, so würde die *δια-*

φορὰ κατὰ σχήματα mit der διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν zusammenfallen, während doch beide διαφοραὶ als etwas Verschiedenes neben einander gestellt werden.

Dies ist die ihren Grundzügen nach dargestellte Lehre des Aristoxenus von der Reihe oder dem πους σύνθετος, wie sie aus den hier beim ersten Studium fast völlig unverständlichen Fragmenten der rhythmischen Tradition nach und nach von den beiden Verfassern dieses Werkes unter der äusserst dankenswerthen Beihülfe von H. Weil ans Licht gestellt ist; denn Weil hat das grosse Verdienst, die Bedeutung der 2, 3 oder 4 σημεῖα des πους erkannt zu haben, die uns entgangen war (wir hatten irrthümlich auch bei der dreitheiligen und fünftheiligen Reihe — ebenso wie die Quelle B des Aristides — die beiden durch die διαίρεσις ποδικὴ gebildeten Abschnitte als θέσις und ἄρσις der Reihe angesehen). So lange die aristoxenische Theorie der Reihe unbekannt war, fehlte der Theorie der Metrik eines der allerwichtigsten Fundamente, welches in keiner Weise durch das Recurriren auf unser rhythmisches Gefühl ersetzt werden konnte. Alle die hier mitgetheilten Sätze über Umfang und Gliederung der Reihe u. s. w. machen den unbedingten Anspruch auf völlige Autorität, weil es die Sätze des noch innerhalb der klassischen Kunst stehenden Aristoxenus sind. Was Aristoxenus hier berichtet, sind die durch unmittelbare Anschauung und Beobachtung aus den Compositionen der klassischen Zeit, die ihm vorlagen, geschöpften Thatsachen, — wir wissen, dass seine Hauptgewährsmänner die Künstler der früheren Zeit, Pindar, Aeschylus, Simonides, Pratinas, sind — und die Schärfe und Gründlichkeit der aristoxenischen Beobachtungen können wir nicht in Zweifel ziehen.

So dürfen wir denn auch keinen Zweifel in die aristoxenische Ueberlieferung setzen, dass es zwar eine aus 5 päonischen Tacten bestehende Reihe gibt (μέγιστος πους παιωνικός), aber keine aus 4 päonischen Tacten bestehende geradtheilige Reihe (die grösste geradtheilige Reihe ist die 16zeitige). Das letztere erhält eine höchst interessante Bestätigung durch die vom Anonym. de mus. § 101 überlieferten päonischen Tacte, von denen § 26 die Rede war. Sie bilden 2 musikalische Perioden von je 4 Tacten: innerhalb der Periode schliessen sich je 2

päonische Tacte zu einer dipodischen Reihe zusammen: — man sieht, dass es nicht möglich ist, die ganze Periode von 4 Tacten als eine einheitliche tetrapodische Reihe zusammenzufassen.

Die einfachen und zusammengesetzten Tacte der Metriker.

„Der ποὺς τρίσημος ist der kleinste Tact, einen kleineren, einen ποὺς δίσημος, gibt es nicht". So lehrt Aristoxenus rh. p. 302. Aber schon zu Dionysius Zeit hatten die Metriker in den Katalog der πόδες auch einen ποὺς δίσημος unter dem Namen des ἡγεμών, πυρρίχιος, δίβραχυς, προκελευσματικὸς ἁπλοῦς aufgenommen und als kleinsten Tact an die Spitze der übrigen gestellt, und auch spätere Rhythmiker (so die aristideische Quelle B) reden von dem ποὺς δίσημος als kleinstem dactylischen Tacte. Ob diese Einführung des δίσημος unter die πόδες mit der von Hephästion p. 53 mitgetheilten Thatsache zusammenhangt, dass Einige die aufgelösten Anapäste in zweizeitige Pyrrhichien zerlegt hätten? Es kommt allerdings in zwei Fällen vor, dass ein ποὺς im Metrum durch die Doppelkürze ausgedrückt wird, einmal am Ende des iambischen Metron, wo dieselbe wegen der τελευταία συλλαβὴ ἀδιάφορος den schliessenden Iambus vertreten kann, und sodann — doch nur bei den lesbischen Dichtern — am Anfange bestimmter gemischter Metren, aber der durch eine solche Doppelkürze dargestellte ποὺς ist kein δίσημος, sondern ein τρίσημος. Einen ποὺς δίβραχυς δίσημος gibt es nicht, die Statuirung desselben durch die späteren Theoretiker ist unnütze und unpraktische Speculation. Sie wird aber geradezu schädlich, so wie man weitere Consequenzen daraus zieht. Dies letztere aber haben die Metriker gethan und dadurch die rhythmische Lehre von den πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι in einer hässlichen Weise verunstaltet.

Wir sahen im vorigen Capitel, dass die Theorie, welche die Metriker über γένος, εἶδος, διαίρεσις, ἀντιπάθεια und ἐπιπλοκὴ der πόδες aufstellen, sich in ihren Grundzügen überall an die rhythmische Tradition anschliesst. Auch den Satz der Rhythmik, dass es πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι gibt, haben sie in ihr System aufgenommen, und zwar ganz der aristoxenischen Definition gemäss, dass der ποὺς σύνθετος sich in mehrere πόδες

zerlege, der ἀσύνθετος aber nicht. Die „μονοποδία“ ist ein πούς ἀσύνθετος (oder vielmehr ἁπλοῦς, wie die Metriker statt ἀσύνθετος sagen), die „διποδία“ ist ein πούς σύνθετος. In der praktischen Ausführung dieser Lehre gehen nun aber die Metriker und Aristoxenus weit auseinander. Da jene nämlich im Widerspruche mit Aristoxenus auch einen δίσημος ⏑́ ⏑ als πούς ἀσύνθετος anerkennen, so sagen sie in völliger Consequenz mit diesem Irrthum, dass jeder viersilbige πούς ein σύνθετος oder eine διποδία sei, nicht bloss der Ditrochäus, der Diiambus u. s. w., sondern auch der Proceleusmaticus, der Ionicus, die viersilbigen Päone:

⏑ ⏑ | ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ | – –   – – | ⏑ ⏑   – ⏑ | ⏑ ⏑   ⏑ ⏑ | ⏑ – u. s. w.,

denn alle diese Tactformen lassen sich in einen πυρρίχιος und einen τρίσημος oder τετράσημος, mithin nach dem falschen Grundsatze der Metriker in 2 πόδες zerlegen, entsprechen also ganz genau der Definition, welche die Rhythmiker von den πόδες σύνθετοι aufstellen.

πούς	ἁπλοῦς, μονοποδία	σύνθετος, διποδία
δίσημος	⏑ ⏑	
τρίσημος	– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –	
τετράσημος	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ ⏑ ⏑
πεντάσημος	– ⏑ – ⏑ – –	– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
ἑξάσημος	– – –	– – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – –
		– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Wir unterlassen an dieser Stelle, auch die übrigen πόδες, von denen die Metriker reden, hinzuzufügen. Hephästion nimmt in Uebereinstimmung mit Dionysius von Halikarnass 4 δισύλλαβοι πόδες, 8 τρισύλλαβοι, 16 τετρασύλλαβοι an, andere Metriker, wie Aristides (in der Metrik), Mar. Victorinus, Diomedes, fügen noch 32 πεντασύλλαβοι und 64 ἑξασύλλαβοι hinzu, in Summa

124 *πόδες*! Ein Verzeichnis der 32 *πεντασύλλαβοι* gibt Diomedes. Es ist wohl schwerlich zu bedauern, dass nicht auch die von irgend einem späten Metriker (§ 11[b]) erfundenen Namen der 64 *ἑξασύλλαβοι* erhalten sind. — Noch eine Verschiedenheit in der Terminologie muss hier erwähnt werden. Hephästion gebraucht den Ausdruck *διποδία* und *συζυγία* völlig gleichbedeutend — auch Aristoxenus harm. 32 bezeichnet die Dipodie durch *συζυγία*. Aristides in seiner Metrik nennt *διποδία* den *πούς τετρασύλλαβος*, *συζυγία* den *πούς πεντασύλλαβος* und *ἑξασύλλαβος*, in seiner Rhythmik (Quelle C) nennt er *συζυγία* die aus 2 verschiedenen *ἁπλοῖ πόδες* bestehende Verbindung (z. B. ⏑⏑|– –, – ⏑|⏑ –, ⏑ –|– ⏑), und damit übereinstimmend heisst auch nach Mar. Vict. p. 61 die aus 2 ungleichen *ἁπλοῖ* bestehende Verbindung *συζυγία*, die aus 2 gleichen *ἁπλοῖ* bestehende Verbindung *διποδία* oder *ταυτοποδία*. Es ist klar, dass sowohl diese einander widersprechenden Unterschiede von *διποδία* und *συζυγία*, wie überhaupt jene Weise der Metriker, die viersilbige Tactform des *τετράσημος*, *πεντάσημος* und *ἑξάσημος* dem richtigen Sprachgebrauche der Rhythmiker zuwider einen *πούς σύνθετος* oder eine *διποδία* (*συζυγία*) zu nennen, erst ein späterer, den wahren Sachverhalt entstellender Zusatz des Systems ist. Wir dürfen *πούς ἀσύνθετος* und *σύνθετος*, *μονοποδία* und *διποδία* nur im Sinne der Rhythmik gebrauchen.

§ 28.

Die *βάσις*. Das *μέγεθος* des Metrons.

Auf guter rhythmischer Tradition beruht im Wesentlichen dasjenige, was von den Metrikern über die bald monopodische, bald dipodische Messung der Metra gelehrt wird. Die allgemeinste Regel darüber ist folgende: nach Monopodieen oder Einzeltacten werden die dactylischen, päonischen und die beiden ionischen Metra gemessen, nach Dipodieen oder Doppeltacten die anapästischen, trochäischen und iambischen. So wenigstens müssen wir die Regel ausdrücken. Die Metriker freilich, welche, wie eben gezeigt, den Ionicus und Päon als einen aus zwei *ἁπλοῖ* bestehenden *πούς σύνθετος*, als eine *διποδία* oder *συζυγία* auffassen, sprechen sie unter dieser Voraussetzung folgender-

maassen aus: *per monopodiam sola dactylica, per dipodiam vero caetera scandi moris est*, Mar. Vict. 70.

Aber in dieser Allgemeinheit ausgesprochen ist die Regel nicht richtig. Die Metriker selber lassen es an berichtigenden Ergänzungen nicht fehlen. Von den dactylischen Metren sagen sie, dass die den Umfang des Hexameters überschreitenden nicht nach Monopodieen, sondern nach Dipodieen gemessen würden, schol. Heph. p. 47 *ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον, κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν.* Aristid. metr. p. 33 Meib. *βαίνουσι δέ τινες αὐτὸ καὶ κατὰ συζυγίαν ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά.* Ferner kommt es auch vor, dass anapästische Metra umgekehrt nicht nach Dipodieen, sondern nach Monopodieen gemessen werden; Mar. Vict. 101: *percutitur vero anapaesticus praecipue per dipodiam, interdum et per singulos pedes.* Von demselben *μέτρον ἀναπαιστικὸν* sagt Aristid. metr. p. 38: *ὅτε μέν ἐστιν ἁπλοῦν* (d. h. bis zum 24zeitigen *μέγεθος*) *καθ᾽ ἕνα πόδα γίνεται· ὅτε δὲ σύνθετον* (d. h. das 24zeitige *μέγεθος* überschreitend) . . . *κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν* *). Hiernach werden also Dactylen und Anapästen bald monopodisch, bald dipodisch, die Trochäen und Iamben dipodisch, die Päonen und Ionici monopodisch gemessen.

Metron aus	Messung
3zeitigen Tacten	dipodisch
4zeitigen Tacten	bald dipodisch, bald monopodisch
5zeitigen Tacten	monopodisch
6zeitigen Tacten	monopodisch

Βαίνεσθαι scandi. Der bei den griechischen Metrikern (schol. Heph., Aristid., Byzantinern) für die monopodische oder

*) Nach dem von Aristides in der Metrik festgehaltenen Unterschiede ist *κατὰ συζυγίαν* die sechste oder fünfsilbige anapästische Dipodie

◡ ◡ – ◡ ◡ – oder – – ◡ ◡ – oder ◡ ◡ – – –

κατὰ διποδίαν die viersilbige (contrahirte) anapästische Dipodie

– –, – –

dipodische Messung vorkommende Ausdruck ist: *βαίνεται τὸ μέτρον* oder *βαίνομεν τὸ μέτρον κατὰ μονοποδίαν, κατὰ διποδίαν*; sehr selten wird *μετρεῖται* gesagt. Dieses Wort *βαίνεσθαι* hat seinem Ursprunge nach eine lediglich rhythmische Bedeutung, wenn es gleich in den uns erhaltenen rhythmischen Fragmenten des Aristoxenus nicht nachzuweisen ist. Diess weiss auch das metrische Scholion zu schol. Aesch. Sept. 128: *κυρίως δὲ εἶπον βαίνῃ, ῥυθμοὶ γάρ εἰσι, βαίνονται δὲ οἱ ῥυθμοί, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται.* Es kann keine Frage sein, dass mit *βαίνεται τὸ μέτρον* ursprünglich das Tacttreten, das Tactiren oder die *σημασία* durch den Fuss bezeichnet ist. — Die lateinischen Metriker übersetzen *βαίνεται κτλ.* durch *scanditur per monopodiam, per dipodiam;* statt *dipodia* sagen sie in dieser Verbindung auch *coniugatio, combinatio*, oder bedienen sich auch für *„per monopodiam, per dipodiam"* des Ausdrucks *singulis pedibus* oder schlechthin *pedibus* und *binis, coniugatis pedibus.*

Percuti, feriri. Die lateinischen Metriker haben aber neben *scandi* (*βαίνεσθαι*) auch noch den Terminus technicus *percuti* oder *feriri,* in welchem die Beziehung auf das Tactschlagen noch deutlicher ausgedrückt ist. Das griechische Original dafür ist vermuthlich das Wort *κατακρούειν*, schol. Aesch. c. Tim. p. 126: *οἱ αὐληταὶ ... ὅταν αὐλῶσι, κατακρούουσιν ἅμα τῷ ποδὶ ... τὸν ῥυθμὸν τὸν αὐτὸν συναποδιδόντες.* — Sowohl zu *scandi*, wie zu *percuti*, *feriri* wird die Anzahl der zu tactirenden Monopodieen oder Dipodieen durch ein Zahlwort hinzugesetzt. Vom dactylischen Hexameter: *scanditur sexies* Diom. 461; vom iambischen Tetrameter: *per combinationem quater feritur* Diom. 480, *feritur dipodiis quatuor* Vict. 170; vom iambischen Trimeter: *feritur combinatis pedibus ter* Diom. 479; *iugatis per dipodiam binis pedibus ter feritur* Vict. 167.

Βάσις. Von *βαίνεσθαι* ist der Terminus technicus *βάσις* abgeleitet. Es wird derselbe gebraucht 1) als *nomen abstractum* = „Tactiren, Tacttreten", Poll. 2, 199 *βάσις παρὰ τοῖς μουσικοῖς λέγεται τὸ τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ.* Oder ist dies die *βάσις* = *θέσις* im Sinne des Aristoxenus? *Βαίνεσθαι* in der Bedeutung von: Eintheilung des Metrons in Tacte Aristid. metr. p. 57: *μέσα δὲ καλεῖται μέτρα ὅτι δύο ποδῶν ἀντιθέτων εἷς μεταξὺ πίπτων, οἰκειότητα πρὸς ἀμφοτέρους ἔχων, δυςδιάκριτον ποιεῖ τὴν βάσιν.*

2) als *nomen concretum* = *μονοποδία ἢ διποδία καθ' ἣν βαίνεται τὸ μέτρον* oder *ὁ ῥυθμός*, also die rhythmische Zeitgrösse, nach welcher das Metrum tactirt oder gemessen wird. Es ist vielleicht nur Zufall, dass Hephästions Encheiridion das Wort *βάσις* nicht bei Gelegenheit der *μέτρα καθαρά*, sondern nur der *μέτρα μικτὰ* gebraucht, welche von den Metrikern nach viersilbigen *πόδες* (– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏓, ⏓ – ⏑ ⏑, welche sie selber, wie oben bemerkt, *διποδίαι* oder *συζυγίαι* nennen) gemessen werden. Für diese *πόδες* der *μέτρα μικτὰ* bedient sich Hephästion abwechselnd und gleichbedeutend der Termini *διποδία*, *συζυγία* und *βάσις* mit dem Zusatze *ἰωνική*, *ἰαμβική*, *τροχαϊκὴ* u. s. w., oder auch wohl der substantivirten Adjectivform *ἡ ἰαμβική* (= ⏑ – ⏑ –), *ἡ τροχαϊκὴ* (= – ⏑ – ⏑) u. s. w. mit Weglassung von *βάσις* oder *διποδία*. Spätere Metriker beschränken das Wort *βάσις* auf die Dipodie. Schol. Heph. 164. 163. Mar. Vict. 61. Bacchius 21. Doch ist das weder der allgemeine Sprachgebrauch der Metriker, noch kann es der ursprüngliche sein, denn bei den Aelteren wird *βάσις* nicht blos von der Dipodie, sondern auch von der Monopodie gebraucht. So bezeichnet Heliodor (schol. Heph. p. 77) die Monopodieen des Metrons

οὐδὲ τῶν κνωδάλων οὐδὲ τῶν . . . .

als *βάσεις παιωνικαί*, und im schol. Heph. 40 werden die Monopodieen des dactylischen Hexameters die *βάσεις* desselben genannt: *τὰ γὰρ εὔρυθμα τῶν ἐπῶν οὐ συναπαρτιζομένας ἔχει τὰς βάσεις τοῖς μέρεσι τοῦ λόγου ὡς τὸ „Ὕβριος εἵνεκα τῆσδε“ . . . λέγεται δὲ τὸ ἡρωϊκὸν ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων.* Der metrische Terminus *βάσις* als die generelle Bezeichnung der *μονοποδία* und *διποδία*, nach welchen die *μέτρα* gemessen werden, muss nothwendig wieder hervorgezogen werden. Wir können hier gleich, an die zuletzt angeführte Stelle uns anhaltend, den Satz aussprechen:

> Das *μέτρον* wird je nach der Zahl der in ihm enthaltenen monopodischen oder dipodischen Basen als *δίμετρον*, *τρίμετρον*, *τετράμετρον*, *ἑξάμετρον* bezeichnet.

Percussio. Wie von *βαίνεσθαι* das Wort *βάσις*, so ist von dem mit *βαίνεσθαι* gleichbedeutenden *percuti* das Wort *percussio*

gebildet. Es bezeichnet 1) als *nomen abstractum* das „Tactiren, Tactschlagen“ Cic. de orat. 3 § 184. 2) als *nomen concretum* die einzelne Monopodie oder Dipodie, nach welcher tactirt wird, oder den einzelnen Tactschlag, der auf eine solche Monopodie oder Dipodie kommt. Wie die Griechen sagen: *λέγεται ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάσεων*, so heisst es bei Mar. Vict. 170: *feritur dipodiis trimeter tribus, quem a numero pedum ut diximus nostri senarium, a numero vero percussionum trimetrum Graeci dixerunt.* Vict. 107: *tribus percussionibus per dipodias caeditur.* Quintil. inst. 9, 4, 51: *maior tamen illic licentia est ubi tempora* (kann sowohl *χρόνοι πρῶτοι* wie *χρόνοι*, d. i. rhythmische Zeitabschnitte sein) *etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis atque aestimant quot breves illud spatium habeat; inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores fiunt percussiones.* Unter den *longiores percussiones* sind die *ἑξάσημοι* und *ὀκτάσημοι percussiones* verstanden:

percussio τετράσημος	— ◡ ◡ oder ◡ ◡ —	dactyl. od. anap. Monopodie
percussio πεντάσημος	— ◡ ◡ ◡	päonische Monopodie
percussio ἑξάσημος	— — ◡ ◡ oder ◡ ◡ — —	ionische Monopodie
	— ◡ — ◡ oder ◡ — ◡ —	troch. od. iamb. Dipodie
percussio ὀκτάσημος	— ◡ ◡ — ◡ ◡ od. ◡ ◡ — ◡ ◡ —	dactyl. od. anap. Dip.

Je nach der durch das Megethos und die Tactart bedingten Verschiedenheit der Metren kommt entweder auf die Monopodie oder auf die Dipodie ein Tritt mit dem Fuss oder ein Schlag mit der Hand, eine *βάσις* (= *τὸ τιθέναι τὸν πόδα*), eine *percussio*, ein *ictus pedis* oder *digiti*. Durch diese Tactzeichen *(notae)* ergeben sich *spatia* oder *intervalla*: es wird durch sie angegeben, wie viel *„breves“* (*χρόνοι πρῶτοι*) ein solches *intervallum* hat, ob es *τρίσημον, τετράσημον* u. s. w. ist.

Wie verhalten sich nun diese monopodischen und dipodischen *βάσεις* oder *percussiones* der Metra zu den *σημεῖα*, in welche nach der im vorigen Paragraph besprochenen aristoxenischen Lehre die Reihen zerfallen? Sie sind identisch damit. Die *βάσεις* oder *percussiones,* von denen die Metriker und Rhetoren reden, fallen mit den aristoxenischen *σημεῖα* der *πόδες σύνθετοι* zusammen. Es wird sich dies sofort ergeben, wenn wir auf das *βαίνεσθαι* oder *percuti* der einzelnen Metra eingehen.

Tetrametron. Metra aus 8 drei- oder vierzeitigen Einzeltacten (Trochäen, Iamben, Dactylen, Anapästen) zerfallen in 4 dipodische *βάσεις* oder *percussiones* und erhalten 4 *pedum vel digitorum ictus*; Metra aus 4 fünf- oder sechszeitigen Einzeltacten (Päonen, Ionici) zerfallen in 4 monopodische *βάσεις* oder *percussiones* und erhalten ebenfalls 4 Ictus. Nach der Zahl dieser 4 *βάσεις* oder, was dasselbe ist, der 4 Ictus, werden alle diese Metra *τετράμετρα* genannt — auch das aus 8 Dactylen bestehende Metrum (nach Aristid. metr. p. 33, Victor. p. 103, schol. Heph. p. 47).

Nach Aristoxenus kann keines dieser Metra eine einheitliche Reihe oder einen einzigen *ποὺς σύνθετος* bilden; denn ein jedes überschreitet in seinem Megethos den für die grössten *πόδες σύνθετοι* oder Reihen festgesetzten Umfang. Es muss also jedes *τετράμετρον* aus mindestens 2 Reihen oder *πόδες σύνθετοι* bestehen. Das *τετράμετρον ἰαμβικὸν* besteht zufolge der Ueberschrift des Liedes auf die Muse aus 2 *πόδες σύνθετοι* (*ῥυθμοὶ*) *δωδεκάσημοι*. Es ist am natürlichsten, auch die übrigen Tetrameter in je 2 Reihen zu zerlegen. Jede dieser Reihen ist im trochäischen, iambischen, dactylischen, anapästischen Tetrametron eine Tetrapodie, im ionischen und päonischen Tetrametron eine Dipodie, überall also ein aus 2 *σημεῖα* bestehender *ποὺς σύνθετος δακτυλικός*.

τετράμετρον

βάσις percussio	*βάσις* percussio	*βάσις* percussio	*βάσις* percussio
κλῦθί μεν γέ- – ⏑ – ⏑	ροντος εὐέ- – ⏑ – ⏑	θειρα χρυσό- – ⏑ – ⏑	πεπλε κοῦρα – ⏑ – ⏑
δέξαι με κω- ⏑ – ⏑ –	μάζοντα, δέ- ⏑ – ⏑ –	ξαι, λίσσομαί ⏑ – ⏑ –	σε, λίσσομαι ⏑ – ⏑ –
πολλάκι δ' ἐν κορυ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	φαῖς ὀρέων ὅκα – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	θεοῖσιν ἅδη πολύ- – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	φοινος ἑορτά – ⏑ ⏑ – –
τίνες αὖ πόντον ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	κατέχουσ' αυραι ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	νέφος οὐράνιον ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	τόδ' ὁρῶμαι ⏑ ⏑ – –
ὦ πόλι φί- – ⏑ ⏑ ⏑	λη Κέκροπος, – ⏑ ⏑ ⏑	αὐτοφυὲς – ⏑ ⏑ ⏑	Ἀττική – ⏑ –
πόδα γόνυ κοτύ- – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑	λην, ἀστραγά- – – ⏑ ⏑	λους, ἰσχία, – – ⏑ ⏑	μηρούς – –
ἑκατὸν μὲν ⏑ ⏑ – –	Διὸς υἱὸν· ⏑ ⏑ – –	τάδε Μῶσαι ⏑ ⏑ – –	κροκόπεπλοι ⏑ ⏑ – –
σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον
ποὺς σύνθετος δακτυλ.		ποὺς σύνθετος δακτυλ.	

Man mag also ein Tetrametron in einem Tacte nehmen in welchem man will, stets werden die 4 *βάσεις* oder 4 *percussiones*, welche es nach den Metrikern hat, mit den 4 *σημεῖα*, die ein solches Megethos nach Aristoxenus haben muss, genau übereinkommen.

Dimetron. Ist die Hälfte des Tetrametrons. Je nach der Verschiedenheit der Tactart werden ihm 2 dipodische oder 2 monopodische *βάσεις* oder *percussiones* zukommen, ebenso auch stets 2 aristoxenische *σημεῖα*. Einer weiteren Ausführung bedarf es hier nicht. Nur das aus vier Dactylen bestehende Metron macht noch eine später zu gebende Erörterung nothwendig.

Hexametron. Die Alten reden von 2 monopodisch gemessenen *ἑξάμετρα μονοειδῆ*, dem dactylischen und päonischen. Sechs ist die Zahl der *βάσεις* oder *percussiones* im dactylischen Hexametron, schol. Heph. p. 40, Vict. 86 *(sex enim pedum percussio versum quidem hexametrum faciet)*, Pseudo-Atil. 340 (*sex pedibus feritur*). Auch im päonischen Metrum ist der einzelne Päon eine *βάσις* (Heliod. ap. schol. Heph. 77), das päonische Hexametron enthält also 6 *βάσεις*. — Nach Aristoxenus kann weder das 24zeitige dactylische, noch das 30zeitige päonische Hexametron eine einheitliche Reihe oder ein einziger *πούς σύνθετος* sein, es muss in mehrere *πόδες σύνθετοι* zerfallen. Am einfachsten wird es sein, es in zwei tripodische Reihen, das dactylische in zwei 12zeitige, das päonische in zwei 15zeitige *πόδες σύνθετοι ἰαμβικοὶ* zu zerlegen. Damit stimmt die erhaltene Melodie der beiden dactylischen Hexameter im Liede auf die Muse:



Die tripodische Reihe zerfällt nach Aristoxenus als *πούς ἰαμβικὸς σύνθετος* in 3 *σημεῖα*, das ganze Hexametron enthält also 6 *σημεῖα*. Dieselbe Zahl der *σημεῖα* hat das Hexametron aber auch dann, wenn es aus drei dipodischen Reihen bestehen würde, denn alsdann würde es nach Aristoxenus 3 *πόδες σύνθετοι*

δακτυλικοὶ von je 2 *σημεῖα* enthalten. Diese zweite Art der Periodisirung ist aber jedenfalls die seltenere und wir können sie hier unbeachtet lassen:

ἑξάμετρον.

βάσις *percussio*	*βάσις* *percussio*	*βάσις* *percussio*	*βάσις* *percussio*	*βάσις* *percussio*	*βάσις* *percussio*
Καλλιό- — ◡ ◡	πεια σο- — ◡ ◡	φά, μου- — —	σῶν προκα- — ◡ ◡	θαγέτι — ◡ ◡	τερπνῶν — —
Ἀφροδί- — ◡ —	τα μὲν οὐκ — ◡ —	ἔστι, μάρ- — ◡ —	γος δ' Ἔρως — ◡ —	οἷα παῖς — ◡ —	παίσδει — —
σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον
πους σύνθετος ἰαμβικ.			πους σύνθετος ἰαμβικ.		

Also auch für die Hexametra fallen die *βάσεις* oder *percussiones* der Metriker genau mit den aristoxenischen *σημεῖα* zusammen.

Trimetron. Das iambische Trimetron hat 3 dipodische *βάσεις* oder *percussiones*. Es heisst bei Marius p. 170: *feritur dipodiis trimeter tribus, quem ... a numero percussionum trimetrum Graeci dixerunt.* Mar. 107: *tribus percussionibus per dipodias caeditur.* Diom. 479: *feritur combinatis pedibus ter.* Mar. 167: *iugatis per dipodiam binis pedibus ter feritur.* Dasselbe ist auch von dem seltenen trochäischen Trimetron anzunehmen. Nach Aristoxenus kann sowohl das iambische wie das trochäische Trimetron einen einheitlichen *πους* und zwar einen *ἰαμβικος* bilden, denn der *μέγιστος πους ἰαμβικὸς* ist der *ὀκτωκαιδεκάσημος* und erreicht also gerade das Megethos des iambischen Trimetrons, als *πους σύνθετος ἰαμβικὸς* aber müssen die beiden genannten Trimeter je in 3 *σημεῖα* zerfallen.

Das dactylische und ionische Trimetron (die Alten reden nur von *τρίμετρα ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος*, *τρίμετρα ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* scheinen nicht gebildet worden zu sein) werden nach der über das *βαίνεσθαι* von den Metrikern aufgestellten Generalregel *κατὰ μονοποδίαν* gemessen, enthalten also je 3 monopodische *βάσεις* oder *percussiones*. — Nach Aristoxenus können beide *μεγέθη* einheitliche *πόδες σύνθετοι ἰαμβικοὶ* bilden, das dactylische Trimetron inen *ἰαμβικὸς δωδεκάσημος*, das ionische Trimetron einen *ἰαμβικὸς ὀκτωκαιδεκάσημος*, und haben als solche 3 *σημεῖα*. — Vom anapästischen Trimetron werden wir später reden. Päonische Tri-



meter werden von den Alten so wenig wie *τρίμετρα ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* genannt. Die erste Hälfte des oben besprochenen päonischen Hexameters würde dem Rhythmus nach mit dem päonischen Trimetron übereinkommen, nur dass es natürlich kein selbstständiges Metron ist.

τρίμετρον.

βάσις *percussio*	*βάσις* *percussio*	*βάσις* *percussio*
ἔστε ξένοι- ⏑ – ⏑ –	σι μειλίχοις ⏑ – ⏑ –	ἐοικότες ⏑ – ⏑ –
Ζεῦ πάτερ, γα- – ⏑ – ⏑	μόν μὲν οὐκ ἐ- – ⏑ – ⏑	δαισάμην – ⏑ –
ἐν δὲ Βα- – ⏑ ⏑	τουσιά- – ⏑ ⏑	δης –
Διονύσου ⏑ ⏑ – –	σαῦλαι Βασ- – – –	σαρίδες ⏑ ⏑ –
σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον

ποὺς σύνθετος ἰαμβικός.

Wir haben hiermit die sämtlichen von den Metrikern aufgeführten *μέτρα καθαρὰ* oder *μονοειδῆ* bis auf die Pentapodieen und das sehr seltene trochäische Hexametron und anapästische Trimetron ihrer Percussion und Basenzahl nach besprochen. Das unabweisbare Resultat ist, dass die *βάσεις* oder *percussiones* dieser *μέτρα καθαρὰ* oder *μονοειδῆ* durchaus und völlig mit den monopodischen oder dipodischen *σημεῖα* zusammenfallen, in welche nach dem Berichte des Aristoxenus die Reihen oder die *πόδες σύνθετοι* zerlegt wurden.

Nach den Metrikern ist die *βάσις* oder *percussio* ein *pes* oder *bini*, *circati*, *combinati pedes* eine *dipodia*, nach Aristoxenus ist das *σημεῖον* der Theil eines *πούς*. Dies ist kein Widerspruch, weder in der Sache, noch selbst in der Auffassung. Denn Aristoxenus unterscheidet zwischen *σύνθετοι* und *ἀσύνθετοι πόδες*, wie wir oben weitläufig erörtert haben, mit der Definition: *οἱ ἀσύνθετοι πόδες τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.*

πούς σύνθετος			*πούς σύνθετος*		
⏑ ⏑ – –	⏑ ⏑ – –	⏑ ⏑ – –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –
monopodisches	monop.	monop.	dipodisches	dipod.	dipod.
σημεῖον	*σημ.*	*σημ.*	*σημεῖον*	*σημ.*	*σημ.*

Was hier Aristoxenus einen *πούς σύνθετος* nennt, heisst bei den Metrikern *κῶλον* oder (wenn dies Kolon ein periodisches Ganze ist) ein *μέτρον*; was nach Aristoxenus ein (monopodisches oder dipodisches) *σημεῖον* ist, heisst bei den Metrikern eine (monopodische oder dipodische) *βάσις*. Es ist daher ganz in der Ordnung, wenn die Metriker sagen: *est autem percussio cuiuslibet metri in pedes divisio* Mar. Vict. p. 101, d. h. das Tactiren (*percussio* als *nomen actionis* vgl. S. 396) ist die Zerlegung eines jeglichen Metrums in seine (monopodischen oder dipodischen) Tacte oder *βάσεις* (= in die monopodischen oder dipodischen *σημεῖα* des Aristoxenus). Es würde nicht zu begreifen sein, wie der Vf. der Grundzüge der griech. Rhythmik auf Grundlage des Aristides dazu kommt, im Anhange dieses Buches die von mir zuerst in den Fragmenten der griechischen Rhythmiker erkannte Identität zwischen den *βάσεις* der Metriker und den monopodischen und dipodischen *σημεῖα* des Aristoxenus mit Hülfe der angeführten Stelle des Mar. Victor. bekämpfen zu wollen, wenn er mit dem Sprachgebrauche des Aristoxenus nicht unbekannt wäre.

Da jene Identität nun völlig feststeht, so dürfen wir jetzt auch das umgekehrte Verfahren von dem bisher in diesem Paragraph eingeschlagenen Wege anwenden und aus den Angaben der Metriker über die Zahl der in einem Metron enthaltenen *βάσεις* den Schluss ziehen, ob dasselbe aus Einer oder aus mehreren rhythmischen Reihen besteht. Frühere Forscher waren der Ansicht, dass z. B. das iambische Trimetron aus 3 Reihen bestände, dergestalt dass jede der drei iambischen Dipodieen eine selbstständige Reihe sei. Nachdem sich aber gezeigt, dass die *βάσεις* der Metriker mit den monopodischen oder dipodischen *σημεῖα* des Aristoxenus zusammenfallen, so wissen wir nunmehr, dass jenes Metron etwa deshalb, weil es aus 3 *βάσεις* besteht (oder, was dasselbe ist, weil es ein *τρίμετρον* ist), eine einzige in 3 dipodische *σημεῖα* zerfallende Reihe ist. In analoger Weise werden wir bei dem iambischen, trochäischen *τετράμετρον*, beim dacty-

lischen *ἑξάμετρον* u. s. w. aus der Anzahl der *βάσεις* einen Schluss auf die Zahl der darin enthaltenen Reihen zu machen haben.

Indess sind die Metriker nicht überall zuverlässig, wenn sie ein Metron als *δίμετρον, τετράμετρον* u. s. w. bezeichnen und ihm damit irgend eine bestimmte Anzahl von *βάσεις* vindiciren. Dies gilt z. B. von den meisten aus Dactylen oder Anapästen bestehenden Metren, in deren Nomenclatur als *δίμετρα, τρίμετρα, τετράμετρα* die einzelnen Metriker vielfach von einander abweichen; wir werden erst im vierten Capitel diese Discrepanz erörtern und den wahren Sachverhalt ermitteln können. Die verschiedenen Angaben über die Zahl der im dactylischen Hexameter enthaltenen *βάσεις* kommen § 34 bei Gelegenheit der *πόδες κύκλιοι* zur Sprache.

Eine wirkliche Verschiedenheit in der Auffassung der Metriker und des Aristoxenus findet bei den aus 5 Einzeltacten bestehenden Metren statt. Nach den Metrikern sind es *πεντάμετρα* und enthalten demnach 5 monopodische *βάσεις**); nach Aristoxenus zerfallen sie in ein dipodisches und 3 monopodische *σημεῖα*, vgl. S. 383. Ist vielleicht anzunehmen, dass neben dieser von Aristoxenus vertretenen Tactirmethode noch eine andere bestanden hat, nach welcher jeder Tact als ein Semeion aufgefasst wurde?

Aristox.: ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ – (4 Tactschläge)
Metriker: ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ | ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ – (5 Tactschläge)

Aristoxenus sagt von solchen Reihen (*πόδες σύνθετοι*) rh. 290: *Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων ... ὕστερον δειχθήσεται*: vielleicht liegt hierin ein polemischer Hinblick auf eine schon zu seiner Zeit bestehende Tactirmethode, welche auf die pentapodische Reihe 5 Tactschläge (*βάσεις, percussiones*) kommen liess.

Die Metriker stellen die in einem Metron enthaltenen *βάσεις* oder *percussiones* als coordinirt hin, sie sagen wenigstens nicht das Gegentheil, dass das eine von ihnen durch das Tactiren von dem anderen ausgezeichnet worden sei. Der Bericht

*) Das elegische Metron wird erst von späteren Metrikern misbräuchlich ein *πεντάμετρον* genannt.

des Aristoxenus scheint hier reichhaltiger zu sein, denn wenn er sagt, dass von den monopodischen oder dipodischen *σημεῖα* des *ποὺς σύνθετος* das eine der *κάτω χρόνος* oder die *βάσις*, das andere der *ἄνω χρόνος* oder die *ἄρσις* sei, dass also auf dem einen ein stärkerer Ictus ruhe als auf dem anderen, so werden wir wohl annehmen müssen, dass diese verschiedene rhythmische Bedeutung der *σημεῖα* auch durch die Art des Tactirens ausgedrückt sei, dass also, wenn Quintilian sagt: *pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis ... inde τετράσημοι, πεντάσημοι, deinceps longiores fiunt percussiones*, eben diese *notae*, diese „Tactirzeichen“, für die als *θέσεις* geltenden *intervalla* andere waren wie für die als *ἄρσεις* geltenden. Waren es „*notae*“ für das Auge (Bewegungen mit der Hand), so kam auf die eine *βάσις* ein Niederschlag, auf die andere ein Aufschlag; waren es „*notae*“ für das Ohr, so musste auf die eine ein stärkerer Schlag als auf die andere kommen. Die Alten scheinen sehr laut vernehmbare Tactschläge nicht gescheut zu haben. Der Aulet stampft den Tact (*κτυπῶν τῷ ποδί*, Lucian. salt. 10, *κατακρούουσιν ἅμα τῷ ποδί*, schol. Aesch. c. Tim. p. 126), und um dieses Geräusch beim Tactstampfen möglichst zu verstärken, band man sich ein hölzernes *ὑποπόδιον*, genannt *κρουπέζη*, *βάταλον*, *scabellum*, unter den rechten Fuss*). Da wird man die starken und schwächeren Tacttheile schon haben unterscheiden können.

Wie erklärt sich nun der Terminus technicus *βάσις* (*percussio*) für das, was Aristoxenus das *σημεῖον* des *πους σύνθετος* nennt? Gehen wir vom Einzeltacte aus. Es hat derselbe einen schweren und einen leichten Tacttheil. In der Terminologie, welche Aristoxenus vertritt, heisst der schwere *βάσις*, der leichte *ἄρσις*. Beim leichten Tacttheile wurde der Fuss in die Höhe gehoben (*ἄρσις*), beim schweren Tacttheile zur Erde niedergetreten (*βάσις*), sowohl von den Choreuten wie von dem Tactirenden. Nach dieser Terminologie ist *βάσις* das durch einen „Tritt“ bezeichnete *intervallum* oder *spatium* des Einzeltactes. Bei der *percussio metri*, von welcher die Metriker reden, kommt ein „Tritt, eine *βάσις*“, auf ein monopodisches oder dipodisches

*) Phot. s. v. *κρουπέζαι*; Cic. pro Cael. 27, 65; Sueton. Calig. 54; Arnob. 2, 42: Augustin. mus. 3, 1; Aesch. c. Tim. 126.

spatium. Es lag daher nahe, auch eine solche Monopodie oder Dipodie (das *σημεῖον* des *πούς σύνθετος*) mit dem Ausdrucke *βάσις* zu bezeichnen. In der That hängt das, was Aristoxenus *βάσις* nennt, mit der *βάσις* der Metriker nahe genug zusammen.

Wir haben nun aber noch auf eine Beziehung zwischen der aristoxenischen *βάσις* und der *βάσις* der Metriker aufmerksam zu machen. Insofern nämlich Aristoxenus von den *σημεῖα* des *πούς σύνθετος* redet, wird auch bei ihm dasjenige monopodische oder dipodische *σημεῖον* (*βάσις* der Metriker), auf welches der starke *pedis* oder *pollicis ictus* kommt, mit dem Ausdrucke *βάσις* bezeichnet, das *σημεῖον* mit dem schwächeren Ictus heisst *ἄρσις*.

Metriker:	*βάσις*	*βάσις*	*βάσις*	*βάσις*
	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – ⏑ –	⏑ – –
Aristoxenus:	*βάσις*	*ἄρσις*	*βάσις*	*ἄρσις*
	πούς σύνθετος		*πούς σύνθετος*	

Soll *βάσις* das *spatium*, auf welches ein Tacttheil kommt, bezeichnen, so können wir nicht umhin zu gestehen, dass die von den Metrikern befolgte Terminologie die eigentliche Bedeutung des Wortes genauer festhält als Aristoxenus, denn auch auf dasjenige *spatium*, welches bei Aristoxenus *ἄρσις* heisst, kommt keine Erhebung des Fusses (*ἄρσις*), sondern ebenfalls ein Tacttritt (*βάσις*) und kann daher eher *βάσις* als *ἄρσις* bezeichnet werden. Das Wort *ἄρσις* für das den leichteren Ictus tragende monopodische oder dipodische Semeion beruht auf einer theoretischen Uebertragung der ursprünglich für die Tacttheile des Einzeltactes geltenden Terminologie auf die Abschnitte der rhythmischen Reihe; der Praxis entsprechender ist das Wort *βάσις*. Und somit werden wir wohl annehmen müssen, dass der Gebrauch des Wortes *βάσις* bei den Metrikern mindestens ebenso alt ist als der aristoxenische; dass jener Gebrauch nicht bloss den Metrikern eigenthümlich war, sondern auch bei den Musikern vorkam und zweifelsohne von den Metrikern den Musikern entlehnt war, ergibt sich aus der Notiz des Pollux 2, 199: *βάσις παρὰ τοῖς μουσικοῖς λέγεται τὸ τιθέναι τὸν πόδα ἐν ῥυθμῷ.*

§ 29.

Μέτρον und *ὑπέρμετρον. Κῶλον, κόμμα, στίχος. Περίοδος.*

Was bei Aristoxenus *πούς σύνθετος*, bei uns Modernen rhythmische Reihe heisst, das nennen die Metriker *κῶλον*. Die älteren alexandrinischen Grammatiker hatten die Gedichte des Pindar und Simonides in ihren *ἐκδόσεις* nach *κῶλα* abgetheilt, Dion. comp. verb. 20. 26, vgl. schol. Ol. 2, 48; sicherlich folgten sie bei dieser Reihenabtheilung der Strophen einer älteren Tradition, und im Wesentlichen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, werden jene „*κωλομετρίαι*" die genuinen Reihen, nach denen die Dichter selber ihre Compositionen ausgeführt, enthalten haben. Auch in den uns erhaltenen metrischen Scholien zu Pindar, Aristophanes und den Tragikern sind die Strophen nach *κῶλα* abgetheilt, doch in einer Weise, dass hier die genuine Diairesis in Reihen in den meisten Fällen in arger Weise entstellt ist. Dies ist namentlich bei Pindar der Fall.

Das Wort *κῶλον* als Bezeichnung der Reihe ist aber den Metrikern nicht eigenthümlich. Auch die Musiker wandten es in dieser Weise an. Von Interesse ist, dass es auch für die Reihen einer Instrumentalcomposition (ohne poetischen Text) gebraucht wurde. So finden wir bei dem Anonym. de mus. § 104 eine Instrumental-Melodie mit der rhythmischen Ueberschrift: *κῶλον ἑξάσημον*. Hier bedeutet das Wort genau dasselbe, was bei Aristoxenus *πούς δακτυλικὸς ἑξάσημος* heisst.

Wir haben gesehen, dass eine Reihe stets eine derartige Anzahl von *χρόνοι πρῶτοι* enthalten muss, welche einen bestimmten *λόγος ποδικὸς* ergibt; Megethe von 11, 13, 17 *χρόνοι πρῶτοι* können keine Reihen sein. Es brauchen aber in der Darstellung des Rhythmus durch die Lexis nicht alle *χρόνοι πρῶτοι* durch Silben ausgedrückt zu werden, namentlich kommt es vor, dass am Ende der Reihe eine oder mehrere Silben fehlen, an deren Stelle alsdann gewöhnlich eine Pause eintritt. Hiernach werden akatalektische (vollständige) und katalektische (unvollständige) Reihen unterschieden. Nach dem genaueren Sprachgebrauche soll das Wort *κῶλον* oder *membrum* auf die vollständige Reihe beschränkt sein, die unvollständige Reihe soll den Aus-

druck *κόμμα*, *caesum*, oder *τομή* führen. Heph. 118. Victor. 71. Doch wird dieser Unterschied nicht eingehalten, *„abusive etiam comma dicitur colon“*, Victor. l. l. So haben wir für *κῶλον* eine allgemeinere und eine speciellere Bedeutung zu unterscheiden: im allgemeineren Sinne steht es für Reihe überhaupt, im specielleren Sinne für die unvollständige oder katalektische Reihe. Es kommt aber auch vor, dass die Metriker umgekehrt *κόμμα* oder *τομή* an Stelle von *κῶλον* für die vollständige Reihe gebrauchen, z. B. Terent. Maur. v. 309 für die anlautende tetrapodische Reihe des trochäischen Tetrametrons.

Je nachdem ein Megethos aus einer, zwei, drei, vier und mehreren Reihen besteht, nennt man es *μονόκωλον*, *δίκωλον*, *τρίκωλον*, *τετράκωλον* u. s. w. Hierbei ist *κῶλον* natürlich in dem von Marius Victorinus als abusiv bezeichneten allgemeineren Sinne gebraucht. Nur die *μονόκωλα* und *δίκωλα* heissen *μέτρα*; alle übrigen *ὑπέρμετρα*.

Μέτρα δίκωλα und *μονόκωλα*.

Die bei weitem am häufigsten *κῶλα* sind für die drei- und vierzeitigen Tacte die Tetrapodieen und Tripodieen, für die fünf- und sechszeitigen Tacte die Dipodieen und Tripodieen. Besteht ein *μέτρον* aus zwei solcher Reihen, so heisst es *στίχος*.

– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –, ⏑ – –
⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ –
– – ⏑ ⏑, – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑, – –
– ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ –
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – –
– ⏑ –, – ⏑ –, – ⏑ – | – ⏑ –, – ⏑ –, – –

Mit demselben Namen *στίχοι* werden aber auch die grösseren *μέτρα μονόκωλα* bezeichnet, nämlich die hexapodischen und pentapodischen und die den hexapodischen im rhythmischen Megethos gleichkommenden ionischen Tripodieen:

⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ –

Dies drückt Hephaest. de poem. p. 118 so aus: *Στίχος ἐστὶ πο-*

σὸν μέγεθος μέτρον ὅπερ οὔτε ἔλαττόν ἐστι τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων.

Alle kleineren *μέτρα μονόκωλα*, also die tetrapodischen, tripodischen und die sehr seltenen dipodischen, heissen nicht *στίχοι* oder *versus*, sondern werden schlechthin als *κῶλα* oder *κόμματα* bezeichnet*):

— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ ⏑ — —

Solche Reihen kommen nur selten als selbstständige *μέτρα* vor, gewöhnlich einem *στίχος* als *ἐπῳδικὸν* nachfolgend:

Στίχ. Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη
κόμ. ἀχνυμένη σκυτάλη.

Wo aber solche kleine *μέτρα μονόκωλα* ohne durch andere unterbrochen zu sein auf einander folgen, da sagte man nicht (wie es nach dieser Terminologie eigentlich nothwendig gewesen wäre), dass diese Composition *κατὰ κόμμα* oder *κατὰ κῶλα*, sondern dass sie *κατὰ στίχον* geschrieben sei, z. B.

κατὰ Στίχ. Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὐάνδροι
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε κτλ.

κατὰ Στίχ. Ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γάρ, μαχέσθω κτλ.

Vgl. Heph. p. 121: *καίπερ κατὰ κόμμα γεγραμμένα κατὰ στίχον γεγράφθαι φαμέν.*

Ὑπέρμετρα.

Trotzdem dass Hephästions Angabe über die das Metron schliessende *τελεία λέξις* und *συλλαβὴ ἀδιάφορος* den Begriff des

*) Mit Hephästion stimmt Marius Victorinus, nur legt der letztere einen Ton darauf, dass der Vers gewöhnlich aus 2 Kola besteht. p. 71: *Quidam adiungunt stichum i. e. versum sub huiusmodi differentia, ut sit versus qui excedit dimetrum, colon autem et comma intra dimetrum unde et hemistichium dicitur.* Ibid.: *Omnis autem versus κατὰ τὸ πλεῖστον in duo cola dividitur.* p. 111: *Traditum est enim colon intra decem et octo tempora esse debere, metrum autem ex duobus colis subsistere.*

μέτρον auf kein bestimmtes Megethos beschränkt, lässt er in seinem Encheiridion doch nur diejenigen *μέτρα*, welche nach dem zuvor Angegebenen als *στίχοι* oder *κῶλα* (*κόμματα*) zu benennen sind, als *μέτρα* gelten. Grössere *μέτρα* nennt er *ὑπέρμετρα*. Als Grenze gibt er an das *μέγεθος τριακοντάσημον*, das 30zeitige *μέτρον*; was diese Grenze überschreitet, ist ein *ὑπέρμετρον*. So sagt er p. 81, dass Einige (Alkman) auch ein *ἑξάμετρον παιωνικὸν* gebildet hätten, „*δύναται δὲ καὶ μέχρι τοῦ ἑξαμέτρου προκύπτειν τὸ μέτρον* (*παιωνικὸν*) *διὰ τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν*. Mar. Vict. 112: *intra triginta tempora versus habeatur.* Diese Grenzbestimmung ist dem anapästischen *τετράμετρον*, dessen Silben von den Metrikern nur ein- oder zweizeitig gemessen werden und welches nach dieser Messung 30zeitig ist, entnommen. Das *πεντάμετρον τροχαϊκὸν*

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγεῖον διατμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου

— ◡ — ◡, — ◡ — —, — ◡ — —, — ◡ — —, — ◡ —

hat nach dieser zwar gegen das wahre rhythmische Megethos verstossenden, aber von den Metrikern allgemein angewandten Methode der Silbenmessung (S. 25) 32 *χρόνοι* und ist daher, wie Hephäst. p. 38 will, ein *ὑπέρμετρον*. Das schol. Heph. p. 81 sagt vom 30zeitigen Megethos: *ἕως τούτου δὲ προβαίνει ἡ ποσότης τῶν ἐν τοῖς στίχοις χρόνων κατὰ Ἡφαιστίωνα*, es setzt aber hinzu, dass ein anderer Metriker als Grenze das 32zeitige Megethos gestellt habe, *ἐπεὶ καθ' ἕτερον ἕως λβ*. Dieser zweiten (um 2 *χρόνοι πρῶτοι* differirenden) Grenzbestimmung gedenkt auch die Metrik des Aristides p. 50: *τὰ δὲ κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ' χρόνων ἢ ὀλίγῳ πλειόνων*. Ebenso Mar. Vict. p. 111: *Quidam inductis tetrametris ... ausi sunt contra praescriptum triginta temporum duo adiicere.* Diejenigen, welche diese zweite Grenzbestimmung angeben, nehmen Rücksicht auf das 32zeitige *τετράμετρον δακτυλικόν* (*Στησιχόρειον*), welches von Hephästion übergangen wird:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Die über den anapästischen oder dactylischen Tetrameter, d. i. die über die grössten dikolischen Metra oder *στίχοι* hinausgehenden *μεγέθη*, sind also nach Hephästion keine „*μέτρα*", sondern *ὑπέρμετρα*. Vgl. auch schol. Heph. p. 38. Andere Metriker gebrauchen für diese grösseren *μεγέθη* den Terminus *περίοδοι*.

Schol. Heph. p. 31: *οὐκ ἐνδέχεται στίχον (μείζονα ἢ) τριακοντάσημον εἶναι, ἀλλ' εἰ εὑρεθείη, περίοδος καλεῖται.* Mar. Vict. p. 72: *περίοδος dicitur omnis hexametri versus modum excedens, unde ea quae modum et mensuram habent, μέτρα dicta sunt,* d. h. dasjenige „*μέτρον*", welches die grösste Zahl von *βάσεις* enthält, ist das dactylische (auch das päonische) *ἑξάμετρον*; was eine grössere Zahl von *βάσεις* hat, also das *ἑπτάμετρον, ὀκτάμετρον* u. s. w., ist eine *περίοδος*. Aber auch das *ἑξάμετρον*, wenn es nach dipodischen *βάσεις* gemessen wird, ist nach Vict. eine *περίοδος*. So sagt er p. 103 von dem *anapaesticum „apud Accium"*:

inclyte, parva | praedite patria, || nomine celebri, | claroque potens || pectore Achivis | classibus auctor ||

quae periodus circa sex versatur dipodias. Diese 6 *dipodiae anapaesticae* bilden eine *περίοδος τρίκωλος*; das „*μέτρον*" kann nicht grösser als ein *δίκωλον* sein, vgl. p. 111: *traditum est enim ... metrum ex duobus colis subsistere nec provehi longius oportere.* Man schreibt solche Perioden gewöhnlich nicht in der Weise, wie wir es bei der vorliegenden anapästischen gethan haben, sondern so, dass jedes *κῶλον* eine Zeile für sich einnimmt.

Nach Marius Victor. p. 71 würde die längste Bildung dieser Art eine *περίοδος πεντάκωλος* sein, denn er sagt: *maximum vero usque ad periodum decametrum porrigetur.* Aber diese Angabe ist unrichtig, wenn sie sich auf die Compositionen griechischer Dichter beziehen soll, denn hier kommen noch ungleich längere Perioden vor. Marius Victorinus hat dabei die römischen Lyriker im Auge, und für diese ist das, was er sagt, völlig in der Ordnung. Denn bei diesen kommt keine längere Periode vor als die *decametra ionica* des Horat., carm. 3, 12:

Miserarum est | neque amori || dare ludum | neque dulci || mala vino | lavere aut ex|animari || metuentis | patruae ver|bera linguae.

Auch die längsten der von Catull gebildeten glyconeischen Perioden sind nach antiker Messung *δεκάμετροι*.

Die *περίοδος τρίκωλος, τετράκωλος, πεντάκωλος* u. s. w. ist niemals *στίχος* oder Vers genannt worden. Nur misbräuchlich hat einmal ein Dichter selber in der Licenz des poetischen Ausdrucks eine solche Bildung *στίχος* genannt. Mar. Vict. p. 111 berichtet nämlich: *Boiscum Cyzicenum supergressum hexametri*

legem (also ein ὑπέρμετρον oder eine περίοδος bildend) *iambicum metrum in octametrum extendisse sub huiusmodi epigrammate:*

> Βοΐσκος ὅδ' ἀπὸ Κυζικοῦ | παντὸς γραφεὺς ποιήματος | τὸν ὀκτάπουν εὑρὼν στίχον | Φοίβῳ τίθησι δῶρον || .

Schon der Ausdruck ὀκτάπουν für ὀκτάμετρον zeigt, dass sich Boiskos hier nicht in der strengen metrischen Terminologie bewegt. Uebrigens überhebt er sich in seinem Selbstlobe, wenn er sich den Erfinder dieser metrischen Bildung nennt; denn bei den alten Komikern kommen genug dergleichen ἰαμβικὰ ὀκτάμετρα vor.

Es wird sich nun aber alsbald zeigen, dass περίοδος nicht der specifische Name für diese aus mehr als 2 κῶλα bestehenden Bildungen ist, denn auch μέτρα δίκωλα und μονόκωλα werden περίοδοι genannt. Wollen wir einen gemeinsamen Namen dafür, so müssen wir das hephästioneische ὑπέρμετρον festhalten. Ein metrisches Megethos, welches über das anapästische, iambische, trochäische, dactylische τετράμετρον hinausgeht, ist ein ὑπέρμετρον ἀναπαιστικόν, ἰαμβικόν, τροχαϊκόν, δακτυλικὸν u. s. w. Ein anderer vielleicht älterer Name dafür ist μακρόν. Mit diesem Ausdrucke wird nämlich das auf die ἀναπαιστικὰ τετράμετρα der komischen Parabase folgende ἀναπαιστικὸν ὑπέρμετρον bezeichnet (vgl. unten), aber schwerlich ist anzunehmen, dass er bloss auf das anapästische Hypermetron der Parabase beschränkt war. Auf das ὑπέρμετρον bezieht sich auch der Ausdruck συνάφεια. Terent. Maur. 1512: *metron autem non versibus* (*ionicum*) *numero aut pedum coartant, sed continuo carmine quia pedes gemelli**) *urgent brevibus tot numero iugando longas, idcirco vocari voluerunt συνάφειαν.* Er denkt hier zunächst an die Ionici in Horat. carm. 3, 12**), aber auch bei den Griechen zerfällt die ionische Strophe nur selten in στίχοι, gewöhnlich bildet sie eine einzige lange περίοδος. Dann setzt er hinzu: *Anapaestica fiunt itidem per συνάφειαν.* Dies sind die περίοδοι ἀναπαιστικαὶ τρίκωλοι, πεντάκωλοι u. s. w. Auch in einer späteren Stelle

---

*) Er vertritt die Ansicht, dass der *ionicus* eine *dipodia* aus dem *dibrachys* und *spondeus* sei.

**) Schol. Cruq. ad Horat. carm. 3, 12, 1: *Synapheia vocatur, quia non pedum, sed sensus fine concluditur.*

v. 2070 ff. spricht Terentianus von der *synaphia* der *ionica a minore**).

Der Ausdruck *ὑπέρμετρον* eignet sich von allen am besten zur Bezeichnung der längeren metrischen Bildungen. Das *δίμετρον ἰαμβικὸν* ist eine als selbstständiges *μέτρον* fungirende iambische Tetrapodie, nach der strengen Terminologie der Alten kein *στίχος*, sondern ein *κῶλον* oder *κόμμα*, — das *τρίμετρον ἰαμβικὸν* ist ein *στίχος μονόκωλος*, eine als *μέτρον* fungirende hexapodische Reihe, — das *τετράμετρον ἰαμβικὸν* ist ein iambischer *στίχος δίκωλος*, aus 2 tetrapodischen Reihen bestehend (wir dürfen nicht sagen, aus 2 *δίμετρα*, denn *δίμετρον* heisst die iambische Tetrapodie nur dann, wenn sie ein selbstständiges *μέτρον* ist) — das *ὑπέρμετρον ἰαμβικὸν* ist jede das *τετράμετρον ἰαμβικὸν* überschreitende iambische Periode. Durch *ὑπέρμετρον* wird allerdings nicht die Anzahl der darin enthaltenen *κῶλα* und *βάσεις* bezeichnet, aber das ist auch für die Praxis in den meisten Fällen gleichgültig, denn die meisten hypermetrischen Bildungen, wie sie von den Komikern und Dramatikern angewandt werden, haben eben die Eigenthümlichkeit, dass sie in Beziehung auf das Megethos *ἀπεριόριστοι* sind. Hephästion p. 131 bezeichnet die bei den Tragikern so häufigen Partieen aus längeren anapästischen Perioden (aus *ἀναπαιστικὰ ὑπέρμετρα*) mit dem Ausdrucke: *συστήματα ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, eben weil die *μεγέθη* der auf einander folgenden *ὑπέρμετρα* ungleich sind: man lässt anapästische Perioden von 7, 5, 3, 4 *κῶλα* und dazwischen auch bisweilen ein *ἀναπαιστικὸν τετράμετρον* auf einander folgen. Das bei den Komikern auf die anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrameter als Abschluss der ganzen Partie folgende, im gleichen Rhythmus gehaltene *ὑπέρμετρον* (es ist immer nur ein einziges, meist sehr lang ausgedehntes *ὑπέρμετρον*) nennt Hephästion ein „*σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστον*", weil es der Komiker *ad libitum* in die Länge ausdehnt.

Die eben genannten Benennungen bei Hephästion scheinen der Grund zu sein, dass G. Hermann für die längeren Perioden

*) Der Ausdruck *στάσιμα*, welchen Mar. Victor. p. 103 zweimal als synonym mit *περίοδος ὑπέρμετρος* gebraucht (*„periodi sive stasima"*) vermag ich nicht zu erklären.

oder die *ὑπέρμετρα* den Namen System angewandt hat. Die übrigen sind ihm hierin nachgefolgt. Aber diese Bedeutung des Wortes System ist keineswegs die antike. Bei den Alten hat *σύστημα* eine völlig allgemeine Bedeutung. Jede Strophe heisst System, sie mag aus gleichen oder ungleichen *μέτρα* gebildet sein, sie mag antistrophisch wiederholt werden oder nicht, — es wird mit diesem Namen eine jede Partie benannt, die nicht *κατὰ στίχον* componirt ist, d. h. in der nicht derselbe *στίχος* wie im Epos ohne ein weiteres Princip der Gliederung wiederholt ist. Natürlich müssen die Metriker auch die in *ὑπέρμετρα* gehaltenen Partieen der Tragödie und Komödie, die *ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* und die *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους*, als *συστήματα* bezeichnen, weil sie nicht *κατὰ στίχον* componirt sind. Die antike Bedeutung von System der Hermannschen gegenüber sucht Lachmann wieder einzuführen, wenn er seine Schrift über die tragischen Cantica: „*de choricis systematis tragicorum*" betitelt. Es kann gar keine Frage sein, dass, wenn wir in unserer metrischen Kunstsprache nicht ganz willkürlich verfahren und nicht die guten Termini technici der Alten verschmähen wollen, an deren Stelle wir unmöglich bessere setzen können, auch zu der antiken Bedeutung von System zurückkehren müssen.

Der Ursprung der Wörter *στίχος* und *ὑπέρμετρον* ist allgemein verständlich. Man nannte *στίχος*, was in eine Zeile geschrieben werden konnte, *ὑπέρμετρον*, was darüber hinaus ging. Dies deutet darauf hin, dass die alten Dichter erst da eine „*ἀπόθεσις*" machten, wo ein *μέτρον* oder eine Periode zu Ende war. Sie werden daher auch die längeren Perioden der Cantica und die langen anapästischen, iambischen, trochäischen *ὑπέρμετρα*, welche Hephästion *συστήματα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* nennt, nicht so geschrieben haben, wie es in den uns überkommenen Handschriften der Fall ist, dass nämlich jedes *κῶλον* eine Reihe für sich bildet: man schrieb so viel *κῶλα* der Periode in eine Zeile, als der Raum gestattete, und was darüber hinausging, kam in die folgende — es war das eben ein *ὑπέρμετρον*. Hiermit ist nun noch nicht gesagt, weshalb man zwar *πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐκφράσω τόδε* einen *στίχος*, aber das folgende kürzere *μέτρον* der Strophe: *τίς σὰς παρήειρε φρένας* nicht mit demselben Ausdruck *στίχος* bezeichnete, sondern *κῶλον* nannte. Dies muss

ebenfalls in der Art, die *μέτρα* in Zeilen zu schreiben, seinen Grund haben. Es bleibt da schwerlich eine andere Annahme übrig, als dass man das kürzere *μέτρον* weiter nach rechts eingerückt hat (es nimmt nicht den ganzen *στίχος*, d. i. die ganze Zeile ein, vorn ist eine Lücke geblieben). Damit hängt auch wohl zusammen, dass man gerade diese kleinen *μέτρα* als *ἐπῳδοὶ* sc. *στίχοι* bezeichnete. Waren aber die sämmtlichen auf einander folgenden *μέτρα* derartige kleine *κῶλα* (von demselben Schema), so nannte man sie sämmtlich *στίχοι*, — es war dann kein Grund, das eine *κῶλον* dem anderen durch Einrücken nach rechts zu subordiniren.

Περίοδος in der allgemeinen Bedeutung.

Wir sehen hieraus, dass der jetzt übliche Gebrauch des Wortes Vers oder *στίχος* gegen die antiken Metriker verstösst. Doch herrscht ja gegenwärtig in dem Gebrauche des Wortes nicht einmal Uebereinstimmung. G. Hermann nennt folgende *μεγέθη* „2 *versus*“:

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος.

Diese Reihen sind nicht einmal 2 selbstständige *μέτρα*, denn die erste geht nicht auf eine *τελεία λέξις* aus, sondern es sind zwei ein einziges *μέτρον* bildende tetrapodische *κῶλα*, nicht ganze, sondern halbe *στίχοι*. Erst die Verbindung derselben

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώσαντα, τὸν πάθει μάθος

ist nach der Theorie der Alten ein *μέτρον* und zwar ein solches *μέτρον*, welches den speciellen Namen *στίχος* führt. Die folgende Reihe jener äschyleischen Strophe

θέντα κυρίως ἔχειν

ist ein selbstständiges *μέτρον*, aber sie ist kein *στίχος* zu nennen, sondern ist nur ein *κόμμα* (oder „*abusive*“ *κῶλον*). Bei G. Hermann sind die angeblichen „Verse“ der *cantica* nichts anderes als *κῶλα* im Sinne der Alten (wie nach Dionys. de comp. verb. 20. 21 Pindar und Simonides in *κῶλα* eingetheilt waren).

Es ist ein grosses Verdienst von Böckh, dass er den antiken Begriff des „Metrons“ aus der Tradition der alten Metriker hervorgezogen hat. Böckh theilt nach „*μέτρα*“ ab. Jedoch

sind manche dieser „*μέτρα* oder Verse", wie Böckh sagt, nach hephästioneischer Terminologie *ὑπέρμετρα*, z. B.

κεῖνος ἀνήρ, ἐπικύρσαις, ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἱμερταῖς ἀοιδαῖς.
εἶπεν ἐν Θήβαισι τοιοῦτόν τι ἔπος· Ποθέω στρατιᾶς ὀφθαλμὸν ἐμᾶς.

Nach der Terminologie der Alten dürfen wir diese *ὑπέρμετρα* nicht *μέτρα*, aber auch nicht *στίχοι* oder Verse nennen, denn der *στίχος* ist ein *μέτρον* „*οὔτε ἔλαττον τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων*". Aus diesem Grunde dürfen wir auch *μέτρα* wie folgende:

εἰ δ᾽ ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ

nicht *στίχοι* oder *versus* nennen; es sind *μέτρα*, aber keine *στίχοι*, sondern *κόμματα* oder („*abusive*") *κῶλα*. Wollen wir einen gemeinsamen Namen für alle diese verschiedenen *μεγέθη*, so kann das nur der von den Späteren auf das „*ὑπέρμετρον*" beschränkte Ausdruck *περίοδος* sein. Nach den ausdrücklichen Zeugnissen der alten Pindarscholien (nicht der neueren metrischen Scholien zu Pindar) heisst nämlich auch ein *μέτρον* eine *περίοδος*. Zu Ol. 11 (10), 21

πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ | θεοῦ σὺν τελάμᾳ
⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏖ – | ⏑ – – ⏑ ⏑ –

lesen wir das schol.: *τὰ δύο* (sc. *κῶλα*) *μία ἐστὶ περίοδος ιζ´ συλλαβῶν*. Ferner zu Ol. 9, 89

οἷον δ᾽ ἐν Μαραθῶνι | συλαθεὶς ἀγενείων
– – – ⏑ ⏑ – ⏒ | – – – ⏑ ⏑ – –

das schol.: *τὰ δύο μία ἐστὶ περίοδος*. Dieselbe Bemerkung wird in derselben Ode zu v. 84 wiederholt. Dies sind äusserst wichtige Reste älterer metrischer Doctrin, und mit Recht macht Böckh in der Vorrede zu den scholl. p. XXXII geltend, dass man diesem Berichte zufolge in der früheren Zeit die *μεγέθη* nicht wie späterhin bloss nach *κῶλα*, sondern auch nach den grösseren Abschnitten, deren Theile die *κῶλα* waren, eintheilte. Vgl. Verrius Flaccus bei *Festus s. h. v. Perihodos dicitur et in carmine lyrico pars quaedam et in soluta oratione verbis circumscripta sententia.* Nach der metrischen Terminologie der älteren alexandrinischen Grammatiker bezeichnet also *περίοδος* auch dasjenige, was die Späteren *μέτρον* nennen, und ist noch nicht auf das *ὑπέρμετρον* beschränkt.

Gerade die ältesten Termini technici der Metriker, wie *πούς*, *γένος*, *κῶλον* u. s. w., finden wir auch in der Kunstsprache der Rhythmiker wieder, und auch das Wort *περίοδος* sollte dort zu erwarten sein. In den uns erhaltenen aristoxenischen Fragmenten finden wir es nicht, wohl aber in der aristideischen Rhythmik, und zwar in der vom Ethos der Rhythmen handelnden Partie des zweiten Buches, welche aus einer sehr guten rhythmischen Quelle geflossen ist. Hier heisst es p. 97 von den *ῥυθμοί*: *οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι*. Das Wort *ῥυθμὸς* ist wie bei Aristoxenus in der alten Bedeutung vom Ganzen der rhythmischen Composition gebraucht. Die Tacte oder *πόδες* sind die Bestandtheile dieses Ganzen oder des *ῥυθμός*, sie sind aber zugleich die Bestandtheile der *περίοδοι* (*τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις*) und die *περίοδοι* wiederum die Bestandtheile des *ῥυθμός*. Hieraus geht hervor, dass nach den Rhythmikern *περίοδος* ein aus einer Folge von Tacten bestehender Abschnitt des ganzen *ῥυθμὸς* ist. Noch einmal gebraucht dieselbe Quelle das Wort p. 99: *ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέσεως, ὁτὲ δὲ ἑτέρως τὴν ἐπιβολὴν τῆς περιόδου ποιεῖσθαι.*

Wir dürfen also sagen, dass der Terminus *περίοδος* ebenso wie *πούς*, *γένος*, *κῶλον* u. s. w. den Metrikern aus der alten rhythmischen Tradition überkommen ist. Und können wir ihn auch nicht aus den Fragmenten des Aristoxenus nachweisen, so ist er dennoch älter als Aristoxenus. Denn es wird uns von dem um eine Generation älteren Thrasymachus aus Chalcedon überliefert: *πρῶτος περίοδον καὶ κῶλον κατέδειξε καὶ τὸν νῦν ῥητορικῆς τρόπον εἰσηγήσατο* Vgl. S. 9. Thrasymachus also hat die Termini *περίοδος*, *κῶλον*, *κόμμα* u. s. w. in die Kunstsprache der rhetorischen Theorie eingeführt, — aber gewiss nicht etwa erfunden, sondern aus der Terminologie der musischen Kunst auf die Rhetorik übertragen*). In welcher Weise sie in der Rhetorik angewandt sind, ist kürzlich S. 185 gezeigt. Dort machten wir bereits auf die bei den Rhetoren bestehende Eintheilung der *περίοδοι* in *περίοδοι ἀσύνθετοι* oder *ἁπλαῖ* und *περίοδοι σύνθετοι* aufmerksam. Die *περίοδος ἀσύνθετος* ist eine *μονόκωλος*, die

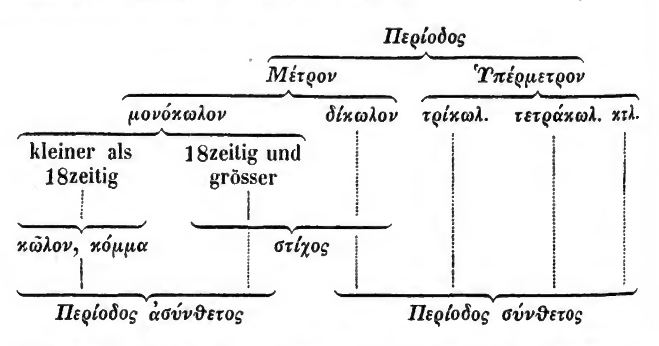
*) Dies muss auch von dem Ausdruck *ἀπόθεσις* gelten, womit sowohl der Abschluss der rhetorischen, wie der metrischen Periode (des *μέτρον* oder *ὑπέρμετρον*) bezeichnet wird. Vgl. § 35.

περίοδος σύνθετος eine aus mehreren *κῶλα* bestehende *δίκωλος, τρίκωλος, τετράκωλος*. Dass auch diese Nomenclatur aus der alten rhythmisch-metrischen Kunstsprache in die Rhetorik übergegangen ist und sich ursprünglich auf die rhythmischen und metrischen *περίοδοι* bezog, dies geht auch aus der in der Metrik des Aristides noch erhaltenen Eintheilung in *μέτρα ἁπλᾶ* (d. i. *μονόκωλα*) und *σύνθετα* (d. i. *δίκωλα*), welche wir § 39 näher erörtern werden, hervor. Wir können hiernach sagen:

das entweder als *κῶλον* oder als *στίχος* geltende *μέτρον μονόκωλον* (*ἁπλοῦν* Aristid.) hiess früher auch *περίοδος ἀσύνθετος μονόκωλος*;

das stets als *στίχος* geltende *μέτρον δίκωλον* (*σύνθετον* Aristid.) hiess *περίοδος σύνθετος δίκωλος* und wird auch noch in den alten Pindar-Scholien so genannt;

das *ὑπέρμετρον* hiess nach der Zahl der in ihm enthaltenen Kola *περίοδος σύνθετος τρίκωλος, τετράκωλος* u. s. w. und führt auch noch bei späteren Metriken (schol. Hephaest., Mar. Victor.) den Namen *περίοδος*. — Die gesammte Terminologie lässt sich auf folgende Tabelle vereinen:



Schliesslich sind hier noch 2 andere Bedeutungen des Wortes *περίοδος* bei den Metrikern anzuführen:

1) *περίοδος* als irgend eine in sich abgeschlossene Gruppe stichisch gebrauchter Verse, z. B. iambischer Trimeter (sehr häufig in den metrischen scholl. zu Euripides), oder als eine systematische Gruppe, z. B. das *ἐπίρρημα* oder die *ᾠδή* in der Parabase (Hephaest. p. 117);

2) als ein die Dipodie überschreitendes *μέγεθος*. Mar. Vict. 71. *Periodus ... compositio pedum trium vel quatuor vel complurium similium atque absimilium ad id rediens unde exordium sumpsit.* Also nur die Monopodie und die Dipodie oder Syzygie im Sinne der Metriker wird hier unter den Begriff der Periode nicht eingeschlossen. Dabei ist aber wohl zu bedenken, dass der einzelne Ionicus und der einzelne Päon als Syzygie oder Dipodie gilt, zwei Ionici und zwei Päone gehören nach der Terminologie der Metriker schon unter die Kategorie der *quatuor pedes*, können also unter den Begriff der Periode fallen. Dasselbe lesen wir nun in der aus der Quelle C (d. h. aus einem Metriker, nicht einem Rhythmiker) stammenden Partie der aristideischen Rhythmik: *συζυγία μὲν οὖν ἐστι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις* (–⏑⏑–, ⏑––⏑, ⏑⏑––, ––⏑⏑), *περίοδος δὲ πλειόνων.* Nach dem Wortlaut dieser Stelle müssen wir zu *πλειόνων* ergänzen: *ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων,* so dass die *περίοδος* nicht der Ausdruck für ein aus gleichen *πόδες* bestehendes *κῶλον* oder *κόμμα* wäre, z. B. nicht für –⏑⏑–⏑⏑––, –⏑–⏑–⏑–, und hiermit übereinstimmend gebraucht Aristides denselben auch im weiteren Fortgange seiner Darstellung nur nicht für *κῶλα καθαρὰ* oder *μονοειδῆ*, sondern nur für *κῶλα μικτά*, z. B.

⏑–⏑⏑–⏑   –⏑–⏑⏑–⏑–
⏑–⏑⏑–⏑⏑–   –⏑⏑– ⏑ –⏑–

Aber diese Beschränkung auf *ἀνόμοιοι πόδες* passt nicht zu der Definition des Victorinus, der ausdrücklich sagt: *complurium similium atque absimilium compositio,* wonach man für das griechische Original, auf welches die Darstellung des Victorinus in letzter Instanz zurückgeht, den Ausdruck *πλειόνων ὁμοίων ἢ ἀνομοίων* voraussetzen muss. Mit Aristides stimmt Hephästion. Im Abschnitte *περὶ ποιήματος* stellt er die Ausdrücke *πούς, συζυγία, περίοδος* zusammen und zwar als die Maasseinheit eines als *σύστημα ἐξ ὁμοίων* fungirenden *ὑπέρμετρον* p. 123 (= p. 115). Nach dem schol. dazu wird z. B. ein aus *προσοδιακὰ* bestehendes Hypermetron (wie das S. 447 angeführte

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας | στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου u. s. w.)

nach *περίοδοι* gemessen, ein jedes *προσοδιακὸν* ist hier eine *περίοδος*. Auch nach der obigen Stelle des Aristides kam dem *προσοδιακὸν* die Bezeichnung *περίοδος* zu.

§ 30.
Die Cäsur.

Mit der Eintheilung der Periode in Reihen und mit der rhythmischen Gliederung der Reihe nach Semeia oder Basen steht die Cäsur im Inlaute der Periode in unmittelbarem Zusammenhange. Der allgemeine Gesichtspunct, von welchem aus wir die Cäsur zu fassen haben, ist bereits auf S. 340 angegeben. Um denselben hier weiter auszuführen, müssen wir zunächst auf die antike Nomenclatur eingehen. Gewöhnlich wird eine jede Art von Cäsur von den Metrikern schlechthin als τομή bezeichnet, was die Lateiner durch *caesura, incisio, sectio* übersetzen. Diomed. p. 467: *incisiones, quas alii caesuras appellant, nonnulli sectiones nominant.* Aber dies ist nicht die streng technische Bezeichnungsweise, nach welcher τομή nur eine specielle Art von Cäsuren bedeutet, während für eine andere Art der Name διαίρεσις angewandt wird. Beide Arten lassen sich am passendsten folgendermassen definiren: Fällt das Ende eines rhythmischen Abschnittes, d. i. einer ganzen Reihe oder einer monopodischen oder dipodischen Basis mit dem Wortende zusammen, so heisst das letztere διαίρεσις. Steht die Cäsur dagegen mit dem Ende eines rhythmischen Abschnittes im Widerspruche, fällt sie also z. B. in die Mitte einer monopodischen Basis, so heisst sie τομή. Darauf läuft der Sinn einer Stelle in der Metrik des Aristides p. 52 hinaus: ἡ γὰρ εἰς ὅμοια μέρη διαίρεσις μᾶλλον ἢ τομὴ καλεῖται.

I. Die διαίρεσις am Ende der Reihe und am Ende des als Semeion oder Basis bezeichneten rhythmischen Abschnittes der Reihe. In der Poesie der den Griechen verwandten Völker und namentlich auch in unserer modernen Poesie würde es etwas ganz Abnormes sein, in der Grenzscheide zweier Reihen kein Wortende, sondern eine Wortbrechung eintreten zu lassen, ja, wenn irgend möglich, sucht dort das Ende der Reihe sogar mit einem gewissen logischen Abschnitte des Satzes zusammenzutreffen. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, dass die griechische Poesie in dieser Beziehung viel weniger streng ist. Gerade die in den fortgeschritteneren Entwickelungsstufen der Lyrik aufgekommenen Metra

verhalten sich fast völlig gleichgiltig dagegen, ob das Ende einer inlautenden Reihe mit dem Wortende zusammentrifft oder nicht, wogegen die aus der älteren Zeit stammenden metrischen Bildungen im Ganzen demselben Principe folgen wie die Metra der verwandten Völker. Dies letztere zeigt sich vor allem in den aus tetrapodischen Reihen zusammengesetzten Perioden, insbesondere in den anapästischen, iambischen und trochäischen Tetrametern und Hypermetern katalektischer Bildung. Nur selten wird man hier in der Mitte des Tetrametrons oder nach den einzelnen Tetrapodieen und der unter sie eingemischten Dipodie die Cäsur vernachlässigt finden.

Die dactylischen Tetrametra und Hypermetra sind späteren Ursprungs und seltener im Gebrauch, indem sie durchweg nur der höheren Lyrik angehören. Damit mag es zusammenhängen, dass hier viel weniger als in den Anapästen, Iamben und Trochäen am Ende der Reihe auf die Cäsur Rücksicht genommen ist. So sind in den dactylischen Hypermetern Oedip. Col. 229 die 2te, 3te, 4te, 5te Tetrapodie in ihren Grenzscheiden durch keine *διαίρεσις* von einander getrennt, während in den weiterhin folgenden dactylischen Hypermetern desselben Canticums 240 und 248 die Cäsur zwischen den einzelnen Reihen innegehalten ist.

Ionische und päonische Tetrametra vernachlässigen ebenfalls häufig die Cäsur in der Mitte; die aus päonischen und ionischen Tetrapodieen gebildeten Hypermetra pflegen wenigstens am Ende jeder zweiten Tetrapodie das Wortende zu beachten.

Innerhalb einer tetrapodischen Reihe in der Grenzscheide der beiden rhythmischen Abschnitte der Reihe, d. i. ihrer beiden dipodischen Basen oder Semeia, wird nur bei Anapästen eine *διαίρεσις* angewandt, und zwar findet dieselbe regelmässig in der akatalektischen Tetrapodie der anapästischen Hypermetra statt, während sie in der akatalektischen Tetrapodie nur mit einer leicht wahrnehmbaren Vorliebe angewandt wird. Diese den Anapästen vor den übrigen Metren zu Theil gewordene Bevorzugung in Beziehung auf scharfe Hervorhebung der rhythmischen Gliederung durch die *μέρη λέξεως* (vgl. S. 334) hat ohne Zweifel darin ihren Grund, dass die anapästischen Tetra-

meter und mehr noch die anapästischen Hypermeter als Marsch und Processions-Rhythmus fungiren.

Ein Zusammenfall des Wortendes mit dem Ende des einzelnen Tactes, wenn dieser nicht, wie in den eben angegebenen Fällen, zugleich das Ende der Reihe oder der Basis ist, lässt sich selbstverständlich in der Rhythmopöie nicht vermeiden und gewährt auch, soweit er ungesucht und zufällig ist, keinen Anstoss, aber eine durchgängige Anwendung desselben würde eine Auflösung und Zersplitterung des Rhythmizomenons in die kleinsten rhythmischen Bestandtheile zur Folge haben. Metra dieser Art werden von den Alten ὑπόρρυθμα genannt. Vgl. S. 134. Nach Heliodor ap. schol. Heph. 77 und Diomed. p. 484 soll diese hyporrhythmische Bildung in päonischen Metren mit Vorliebe angewandt worden sein, doch wird dies durch die uns erhaltenen Poesiereste nicht bestätigt, dagegen ist sie von Aeschylus in den Dactylen der archaisirenden Parodos des Agamemnon V. 104. angewandt worden.

II. Die τομή, d. i. eine mit dem Ende des rhythmischen Abschnittes im Widerspruch stehende Cäsur. Zufällig und ungesucht muss eine solche Cäsur natürlich unendlich häufig vorkommen, aber sehr auffallend kann es erscheinen, dass zwei der allerältesten griechischen Metra, der dactylische Hexameter und der iambische Trimeter, durchgängig so gebildet werden, dass jene Cäsur an bestimmten Stellen des Hexameters und Trimeters als ein nothwendiges Gesetz erscheint. Der dactylische Hexameter ist eine aus zwei tripodischen Reihen bestehende Periode. In den aus tetrapodischen Reihen zusammengesetzten Bildungen führt die Cäsur gerade in die Grenzscheide darein, im Hexameter aber wird gerade umgekehrt in der Grenzscheide der beiden Tripodieen, d. i. am Ende des 3ten Tactes, ein Wortende aufs ängstlichste vermieden. Der tripodische Vers ist dem tetrapodischen gegenüber zu wenig umfangreich, die einzelnen Reihen desselben sind zu klein, als dass nicht, zumal bei dem recitirenden Vortrage und bei der fortwährenden Wiederholung des Hexameters, durch Zusammenfall der kurzen rhythmischen Abschnitte mit den durch das Wortende bedingten Abschnitten der Rede eine kaum zu ertragende Monotonie entstehen sollte. Daher wird denn die Cäsur

vom Ende des 3ten Tactes in die Mitte desselben, sei es hinter die erste Länge oder erste Kürze desselben, verlegt. — So viel möge hier über die *τομὴ πενθημιμερὴς* und *κατὰ τρίτον τροχαῖον* des Hexameters gesagt sein, um vorläufig den Gesichtspunct klar zu machen, von welchem man überhaupt die gegen die rhythmischen Abschnitte verstossende Cäsur aufzufassen hat. Die nähere Erörterung derselben sowohl im Hexameter als im Trimeter gehört in die specielle Behandlung der Metra.

Drittes Capitel.

Gleichförmige Metra mit irrationalen Silben.

---

§ 31.

Die Tradition der Metriker.

Wir haben in dem Bisherigen die Definition festgehalten, dass ein *καθαρὸν* oder *μονοειδὲς* ein solches *μέτρον* ist, dessen Tacte von derselben Tactgrösse und derselben Tactart sind, oder nach der bei den Metrikern üblichen Terminologie demselben *γένος μετρικὸν* und innerhalb dieses *γένος* ein und demselben durch die *ἀντιπάθεια* bedingten *εἶδος* angehören. Nach der Theorie der Metriker gehen aber die *μέτρα μονοειδῆ τροχαϊκὰ* und *ἰαμβικὰ* über diese Beschränkung auf dasselbe *γένος* hinaus: obwohl sie aus dreizeitigen Tacten bestehen, lassen sie dennoch an gewissen Stellen die Tactformen des dactylischen *γένος* (der *τετράσημος ἐπιπλοκή*) zu, und zwar ohne dass sie dadurch aufhören, *μονοειδῆ* oder *uniformia* zu sein. Mar. Vict. 139: *Trochaicae bases ... cum non solum trochaeum et solutionem eius tribrachum, sed et spondeum cum suis solutionibus i. e. dactylum et anapaestum admittant, tamen uniformia metra sentiuntur.* Wir haben zunächst zusammenzustellen, was über diese Zulassung der Spondeen und der Dactylen und Anapäste in den *τροχαϊκὰ* und *ἰαμβικὰ* von den Metrikern, insbesondere Hephäst. cap. 5 u. 6 und den dazu gehörenden scholl., im Einzelnen überliefert ist.

Τροχαϊκὰ und *ἰαμβικὰ* mit Spondeen.

Die näheren Angaben der Metriker hierüber haben eine doppelte Fassung. Erstens. Man geht von den iambischen und trochäischen Einzeltacten, den sogenannten *χῶραι*, aus, und dann sagt man: an den *περιτταὶ χῶραι* des *ἰαμβικὸν* und an den *ἄρτιοι χῶραι* des *τροχαϊκὸν* wird der Spondeus zugelassen. *Περιτταὶ χῶραι* sind die ungeraden Einzeltacte, der erste, dritte, fünfte, siebente u. s. w., *ἄρτιοι χῶραι* sind die geraden Einzeltacte, der zweite, vierte, sechste, achte u. s. w. Also, indem wir *ἄρτιος* und *περιττὴ* durch die Anfangsbuchstaben bezeichnen:

ἄ. ἄ. ἄ. ἄ.	π. π. π. π.
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7 8
– ⏑, – ⏒, – ⏑, – ⏒, – ⏑, – ⏒, – ⏑, –	⏒ –, ⏑ –, ⏒ –, ⏑ –, ⏒ –, ⏑ –, ⏒ –, ⏑ –
– ⏑, – ⏒, – ⏑, – ⏒, – ⏑, –	⏒ –, ⏑ –, ⏒ –, ⏑ –, ⏒ –, ⏑ –
– ⏑, – ⏒, – ⏑, – ⏒	⏒ –, ⏑ –, ⏒ –, ⏑ –

Ebenso auch für die *ὑπέρμετρα*. Denken wir uns (nach der *ἐπιπλοκὴ* S. 359 ff.) die Iamben als anakrusische Trochäen, so leuchtet sofort ein, weshalb der Spondeus in den entgegengesetzten *χῶραι* des *ἰαμβικὸν* und *τροχαϊκὸν* eintritt:

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –

⏒ | – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –

Hierauf weisen bereits die Alten hin Schol. Heph. p. 35. Wir können jenen Bericht der Metriker über die Zulassung des Spondeus im *τροχαϊκὸν* und *ἰαμβικὸν* zu einer für beide Metra gemeinsamen Regel umformen, nämlich: Im *μέτρον τροχαϊκὸν* und *ἰαμβικὸν* kann die den *περιτταὶ θέσεις* (der 1ten, 3ten, 5ten *θέσις*) unmittelbar vorausgehende *ἄρσις* oder die den *ἄρτιοι θέσεις* (der 2ten, 4ten, 6ten *θέσις*) unmittelbar folgende *ἄρσις* statt einer Kürze auch eine Länge, also eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* sein:

1 2 3 4 5 6 7 8

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –

1 2 3 4 5 6 7 8

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –

Aber in dieser ersten (von den *περιτταὶ* und *ἄρτιοι χῶραι* ausgehenden Fassung) stimmt die Regel mit dem wirklichen Thatbestande, wie er aus den Dichterwerken sich ergibt, nicht gänzlich überein. Es bedarf einer Limitation. Hephästion gibt eine solche p. 36 für dasjenige *τροχαϊκόν*, welches er *βραχυκατάληκτον* nennt: *ἐὰν ᾖ βραχυκατάληκτον, οὐ βούλεται τὸν παραλήγοντα* (*πόδα*) *τετράσημον ἔχειν*. Wir werden davon unten bei der

Apothesis § 35 sprechen. Wichtiger ist eine die katalektischen *ἰαμβικὰ* betreffende Beschränkung jener Regel. Fehlt nämlich dem *ἰαμβικὸν* die letzte Silbe, so ist von der letzten *περιττὴ χώρα* des *ἰαμβικὸν* der Spondeus ausgeschlossen, oder: die letzte inlautende *ἄρσις* des katalektischen *ἰαμβικὸν* ist eine Kürze, keine *ἀδιάφορος συλλαβή*:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑, nicht ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ , nicht ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑
⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏑ , nicht ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑

Zweitens. Geht man von den dipodischen *βάσεις* der trochäischen und iambischen Metra aus, so bedarf die Regel dieser Limitation für die katalektischen *ἰαμβικὰ* nicht. Sie lautet dann nach der Terminologie der alten Metriker folgendermaassen: an Stelle der *βάσις τροχαϊκὴ* und der vollständigen (nicht der unvollständigen) *ἰαμβικὴ ἑξάσημος* kann eine *βάσις τροχαϊκὴ* und *ἰαμβικὴ ἑπτάσημος* stehen:

βάσις	*τροχαϊκὴ*	*ἰαμβικὴ*
ἑξάσημος	–́ ⏑ – ⏑	⏑ –́ ⏑ –
ἑπτάσημος	–́ ⏑ – –	– –́ ⏑ –
. . . .	. . . .	. . . .
ἐπίτριτος	*δεύτερος*	*τρίτος*

In dem von Hephästion gegebenen Verzeichnis der *πόδες* heisst – ⏑ – – *ἐπίτριτος δεύτερος ἢ τροχαϊκὴ ἑπτάσημος*, – – ⏑ – *ἐπίτριτος τρίτος ἢ ἰαμβικὴ ἑπτάσημος*. Zu *τροχαϊκὴ ἑπτάσημος* und *ἰαμβικὴ ἑπτάσημος* ist *βάσις* oder *διποδία* oder *συζυγία* zu ergänzen — auch sonst wird von Hephästion die Adjectivform unter Weglassung des Substantivums gebraucht S. 395. — Dieser Bezeichnung bedient sich vorwiegend das hephästioneische Encheiridion, z. B. p. 86 *τροχαϊκὴ ἑξάσημος ἢ ἑπτάσημος*, p. 87 *ἰαμβικὴ ἑξάσημος ἢ ἑπτάσημος*, p. 71 *ἑπτάσημον τροχαϊκὴν τὸν καλούμενον δεύτερον ἐπίτριτον*. Woher der Name *ἐπίτριτος*, wird sich Cap. 6 zeigen.

Bei dieser Fassung der Regel sind also im *μέτρον τροχαϊκὸν* und *ἰαμβικὸν* folgende Formen möglich:

τροχαϊκαὶ ἑξάσημοι
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –
– ⏑ – – | – ⏑ – – | – ⏑ – – |
τροχαϊκαὶ ἑπτάσημοι

ἰαμβικαὶ ἑξάσημοι
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – –
– – ⏑ – | – – ⏑ – | – – ⏑ – |
ἰαμβικαὶ ἑπτάσημοι.

Nur für die akatalektische *βάσις ἑξάσημος ἰαμβικὴ* kann eine *ἑπτάσημος* stehen. In einem Trochaikon kann die vorletzte *βάσις* nur dann eine *ἑπτάσημος* sein, wenn die letzte mindestens 3 Silben enthält; sonst ist sie stets eine *ἑξάσημος*.

Τροχαϊκὰ und *ἰαμβικὰ* mit Dactylen und Anapästen.

Die zweizeitige *θέσις* des trochäischen und iambischen Metrons ist auflösbar, auch dann, wenn ihr eine lange *ἄρσις* vorausgeht oder nachfolgt:

–́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ | –́ ⏑ –́   ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑́⏑ – | –́ ⏑ ⏑́⏑ – | –́ ⏑ –́   – ⏑́⏑ ⏑ –́ | – ⏑́⏑ ⏑ –́ | – ⏑́⏑ ⏑ –

In diesem Falle zeigt sich an Stelle des thetischen Tribrachys ⏑́⏑ ⏑ ein thetischer Anapäst ⏑́⏑ –, an Stelle des anakrusischen Tribrachys ⏑ ⏑́⏑ ein anakrusischer Dactylus – ⏑́⏑. So fassen auch die Metriker die unter den Trochäen vorkommenden Anapäste und die unter den Iamben vorkommenden Dactylen auf (sie sagen, es seien aufgelöste Spondeen).

Es kommen nun aber auch im iambischen Trimeter und Tetrameter hin und wieder Anapäste, im trochäischen Tetrameter Dactylen vor, ohne dass diese auf bestimmte *χῶραι* beschränkt sind (ein Dactylus kann sowohl an einer *περιττὴ* wie in einer *ἄρτιος χώρα* des *τροχαϊκόν*, ein Anapäst sowohl an einer *ἄρτιος* wie an einer *περιττὴ χώρα* des *ἰαμβικὸν* erscheinen). Auch diese Tactformen sind nach der Ansicht der Metriker aus dem statt des Trochäus oder Iambus substituirten Spondeus durch Auflösung seiner anakrusischen Länge hervorgegangen:

–́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ –, –́ ⏑, –́ –, –́ ⏑, –́   – –́, ⏑ –́, – –́, ⏑ –́, – –́, ⏑ –́
–́ ⏑, ⏑́⏑ –, –́ ⏑, ⏑́⏑ –, –́ ⏑, ⏑́⏑ –, –́ ⏑, –́   – ⏑́⏑, ⏑ –́, – ⏑́⏑, ⏑ –́, – ⏑́⏑, ⏑ –́
–́ ⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑, –́ ⏑⏑, –́ ⏑, –́   ⏑⏑ –́, ⏑ –, ⏑⏑ –́, ⏑ –́, ⏑⏑ –́, ⏑́ –

Aber diese Auffassung der Metriker ist falsch, weil, wie gesagt, die Dactylen der *τροχαϊκὰ* keineswegs auf die *ἄρτιοι χῶραι* und ebenso wenig die Anapästen der Iamben auf die *περιτταὶ χῶραι* beschränkt sind. Hephästion sagt p. 34. 39, es sei „*ἄλογον*“, den Dactylus an den *περιτταὶ χῶραι* des *τροχαϊκόν*, den Anapäst an den *ἄρτιοι χῶραι* des *ἰαμβικὸν* zu gebrauchen oder gar zwei Dactylen oder Anapäste unmittelbar auf einander (*συνεχῶς*, so dass der eine an der geraden, der andere an der folgenden ungeraden Stelle steht) folgen zu lassen, — die Iambographen

und Tragiker wären nur selten von diesem Gesetze abgewichen, die Komiker aber sehr häufig; denn da sie in ihrem Dialoge das gewöhnliche Leben darstellten, wo auch nicht immer Alles in der richtigen Weise zugehe, so hielten sie auch selber nicht immer den richtigen Rhythmus fest und gebrauchten die *πόδες τετράσημοι* auch an solchen Stellen der *ἰαμβικὰ* und *τροχαϊκά*, wo sie nicht am richtigen Orte seien. Aber wie sollten die Dichter dazu kommen, an den ungeraden Stellen des *τροχαϊκὸν* und an den geraden Stellen des *ἰαμβικὸν* einen in der *ἄρσις* aufgelösten Spondeus (⏗⏑⏑ und ⏑⏑⏗) zuzulassen, da sie sich des nicht aufgelösten Spondeus (⏗– und –⏗) an diesen Stellen durchaus enthalten? Es ist daher nothwendig, in dem Dactylus (⏗⏑⏑) des *τροχαϊκὸν* und dem Anapäst (⏑⏑⏗) des *ἰαμβικόν*, der an jeder Stelle gebraucht werden kann, etwas wesentlich anderes zu erblicken als die Auflösung eines nur an bestimmten Stellen gestatteten Spondeus.

Wir haben demnach zwei von den Metrikern unter eine Kategorie gebrachte Erscheinungen zu sondern: die eine, der Gebrauch der Spondeen an den *ἄρτιοι χῶραι* des *τροχαϊκὸν* und den *περιτταὶ χῶραι* des *δακτυλικόν*, so wie die Auflösung dieser Spondeen zum thetischen Anapäst ⏑́⏑– und zum anakrusischen Dactylus –⏑́⏑, die andere, der Gebrauch des thetischen Dactylus ⏗⏑⏑ im *τροχαϊκὸν* und des anakrusischen Anapästes ⏑⏑⏗ im *ἰαμβικόν*. Den Aufschluss über die Bedeutung dieser heterogenen *πόδες* ergibt die Tradition der Rhythmiker. Die uns überkommenen Metriker nennen diese Tacte *τετράσημοι*, die betreffenden Dipodieen ⏗⏑⏗– und –⏗⏑⏗ *ἑπτάσημοι*. Wir finden hier zum ersten Male, dass die Metriker, wenn sie nach der durchgängig von ihnen befolgten Messung jede Kürze als *μονόσημος*, jede Länge als *δίσημος* ansehen, von dem wirklichen Rhythmus der *μέτρα* im Einzelnen das Richtige nicht mehr wissen, weil ihnen aus der rhythmischen Tradition nur gewisse allgemeine Fundamentalsätze zu Gute gekommen sind, im Uebrigen aber keine Kenntnis der Rhythmik zu Gebote steht. Jene unter den Trochäen und Iamben vorkommende Spondeen und deren Auflösungen sind keine *πόδες τετράσημοι*, sondern nach der Terminologie der Rhythmiker irrationale Tacte oder *πόδες ἄλογοι* von $3\frac{1}{2}$ *χρόνοι πρῶτοι*; die Dipodieen, in denen sie vor-

kommen, sind nicht *ἑπτάσημοι*, sondern 6½zeitig. Wir erörtern diese Tacte in § 32. Und ferner sind die den Trochäen und Iamben gelegentlich zugemischten thetischen Dactylen –́ ⏑ ⏑ und anakrusischen Anapäste ⏑ ⏑ –́ wiederum nicht *τετράσημοι*, sondern *τρίσημοι*, nach der Terminologie der Rhythmiker *πόδες κύκλιοι*, welche wir in § 33 behandeln.

§ 32.

Die *πόδες ἄλογοι* oder irrationalen Tacte.

Aristoxenus lehrt p. 293: Die Tacte sind bestimmt **erstens** durch einen *λόγος* oder, wie nachher ausführlicher gesagt wird, durch einen *λόγος γνώριμος τῇ αἰσθήσει*. Dies ist der für unser rhythmisches Gefühl leicht fassliche *λόγος ἴσος*, *διπλάσιος*, *ἡμιόλιος*. Nach ihm ist die *θέσις* und *ἄρσις* der vier Einzeltacte, von denen wir im ersten Capitel gesprochen, gegliedert:

λόγος διπλάσιος	*λ. ἴσος*	*λ. ἡμιόλιος*	*λ. διπλάσ.*
– | ⏑	– | ⏑ ⏑	⏗ ⏑ | –	⏗ ⏗ | ⏑ ⏑
2 | 1	2 | 2	3 | 2	4 | 2

Im grössten (sechszeitigen) Einzeltacte herrscht wieder derselbe *λόγος διπλάσιος* wie im kleinsten (dreizeitigen), denn 4:2=2:1.

Zweitens: die Tacte sind bestimmt durch eine *ἀλογία*, welche so beschaffen ist, dass sie in der Mitte steht zwischen zwei jener *λόγοι γνώριμοι τῇ αἰσθήσει*:

λόγος διπλ.	2 : 1		
	2 : 1½	*ἀλογία*	*τοιαύτη ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.*
λόγος ἴσος	2 : 2		
	2 : 2½	*ἀλογία*	
λόγος ἡμιόλ.	2 : 3		
	2 : 3½	*ἀλογία*	
λόγος διπλ.	2 : 4		

Es kommt also vor, dass ein Tact durch eine „solche *ἀλογία*" bestimmt ist, d. h. dass seine beiden Tacttheile (*θέσις* und *ἄρσις*) in einem der Verhältnisse 2 : 1½ u. s. w. stehen. Das würden also Tacte von 3½, 4½, 5½ *χρόνοι πρῶτοι* sein. Solche Tacte heissen *πόδες ἄλογοι*, *pedes irrationabiles* (Mart. Capell.), im Gegensatz zu den durch einen „*λόγος*" bestimmten *πόδες ῥητοί* (den 3-, 4-, 5- und 6zeitigen). Aristoxenus will an unserer Stelle bloss vorläufig und einleitend den Begriff der *ἀλογία* er-

läutern (die später folgende ausführliche Darstellung seiner Rhythmik ist uns nicht erhalten) und wählt hierzu als Beispiel den $3\frac{1}{2}$zeitigen Tact, über den er Folgendes sagt:

Der $3\frac{1}{2}$ zeitige Tact.

„Man nehme zwei Tacte, erstens einen Tact mit 2zeitiger *θέσις* und 2zeitiger *ἄρσις* – ◡◡, zweitens einen Tact mit 2zeitiger *θέσις* und 1zeitiger *ἄρσις* – ◡. Man nehme drittens einen Tact, dessen *θέσις* gleich gross ist wie beim ersten und zweiten (*βάσιν ἴσην αὐτοῖς ἀμφοτέροις ἔχων*), dessen *ἄρσις* aber die mittlere Grösse (*μέσον μέγεθος*) zwischen der *ἄρσις* des ersten und der *ἄρσις* des zweiten Tactes hat. So ergibt sich ein Tact, in welchem die *ἄρσις* der *θέσις* nicht rational ist (*ἄλογον ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω*), und es wird diese Irrationalität in der Mitte stehen zwischen zwei dem rhythmischen Gefühle fasslichen Verhältnissen, dem *λόγος ἴσος* und *διπλάσιος* (*ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει*). Dieser Tact führt den Namen *χορεῖος ἄλογος*."

	θέσις		ἄρσις	
πους τετράσημος	2	+	2	χρόνοι πρῶτοι.
χορεῖος ἄλογος	2	+	$1\frac{1}{2}$	
πους τρίσημος	2	+	1	

Weiterhin heisst es dann noch von diesem *χορεῖος αλογος*: „*ἡ μέση ληφθεῖσα τῶν ἄρσεον οὐκ ἔσται σύμμετρος τῇ βάσει· οὐδὲν γὰρ αὐτῶν μέτρον ἐστὶ κοινὸν ἔρρυθμον*". In den *πόδες ῥητοὶ* gibt es für *θέσις* und *ἄρσις* ein gemeinsames errhythmisches Maass, nämlich den *χρόνος πρῶτος*. Hier im *πους ἄλογος* ist das nicht der Fall. Das gemeinsame einheitliche Maass für 2 und $1\frac{1}{2}$ *χρόνοι πρῶτοι* würde $\frac{1}{2}$ *χρόνος πρῶτος* sein; dieses ist aber kein *μέτρον ἔρρυθμον*, denn eine Zeitgrösse vom Betrage eines halben *χρόνος πρῶτος* kommt in der antiken Rhythmik nicht vor. Vgl. S. 323.

Der Name *χορεῖος* bedeutet nach älterem Sprachgebrauche nicht wie bei Hephästion den Tribrachys, sondern ist mit *τροχαῖος* gleichbedeutend. Der uns geläufigeren Terminologie folgend, werden wir daher verständlicher *τροχαῖος ἄλογος* statt *χορεῖος ἄλογος* sagen. Der irrationale Trochäus oder Choreus ist also ein Tact, der einen *χρόνος ῥητὸς δίσημος* zur *θέσις* und

einen zwischen der Ein- und Zweizeitigkeit in der Mitte stehenden *χρόνος ἄλογος* zur *ἄρσις* hat.

Wie der rationale oder dreizeitige Trochäus, so hat auch der irrationale Trochäus einen *πούς ἀντιπαθής* (mit entgegengesetzter Reihenfolge der beiden Tacttheile). Von ihm redet Bakchius p. 25: *ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως οἷον „ὀργή"*. Wir werden diesen Tact, der nach Bakchius den Namen *ὄρθιος* führt, im Gegensatze zum irrationalen Trochäus als irrationalen Iambus fassen können. Das wichtigste ist das von Bakchius hinzugefügte metrische Beispiel *„ὀργή"*. Wir sehen daraus, dass der irrationale Iambus der metrischen Form nach ein (anakrusischer) Spondeus – –́ ist, und werden hiernach als metrischen Ausdruck des irrationalen Trochäus den thetischen Spondeus –́ – ansetzen müssen. Diese Spondeen sind nun aber keine *τετράσημοι πόδες*, sondern *πόδες* mit irrationaler Länge, welche kürzer als die gewöhnliche 2zeitige Länge und länger als die 1zeitige Kürze ist. Indem wir über eine solche Länge den Anfangsbuchstaben von *ἄλογος* setzen, können wir nunmehr den irrationalen Trochäus und Iambus der obigen Angabe des Aristoxenus folgend folgendermaassen bezeichnen:

3zeitiger Trochäus	–́ ⏑	3zeitiger Iambus	⏑ –́
irrationaler Trochäus	–́ $\overset{\alpha}{-}$	irrationaler Iambus	$\overset{\alpha}{-}$ –́
4zeitiger Dactylus	–́ –	4zeitiger Dactylus	– –́

Der allen diesen Tacten als *θέσις* gemeinsame *χρόνος δίσημος* kann nach der von Aristoxenus rh. p. 284 aufgestellten Terminologie sowohl ein *χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος* als auch ein *σύνθετος* sein, d. h. er kann wie in dem voranstehenden Schema durch eine einzige (lange) Silbe, oder er kann durch zwei (kurze) Silben ausgedrückt sein:

⏑́⏑ ⏑	⏑ ⏑́⏑
⏑́⏑ $\overset{\alpha}{-}$	$\overset{\alpha}{-}$ ⏑́⏑
⏑́⏑ –	– ⏑́⏑

Aristides p. 39 nennt die Tactform ⏑́⏑ $\overset{\alpha}{-}$ einen *χορεῖος ἄλογος τροχαιοειδής*, die Tactform $\overset{\alpha}{-}$ ⏑́⏑ einen *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής*. In dieser Bezeichnung ist das Wort *χορεῖος* nicht wie im *χορεῖος ἄλογος* des Aristoxenus mit *τροχαῖος* gleichbedeutend, sondern es ist wie bei Hephästion und den Späteren für Tribrachys gebraucht. ⏑́⏑ ⏑ ist ein rationaler, dem Trochäus im Rhythmus

gleichstehender (*τροχαιοειδὴς*) Tribrachys oder Choreus, ⏑́⏑ $\underline{\alpha}$ ist ein dem irrationalen Trochäus im Rhythmus gleichstehender Tribrachys (er hat eine irrationale *ἄρσις*). Ebenso ist das Wort *ἰαμβοειδὴς* bei der Bezeichnung des anakrusischen Tribrachys ⏑⏑́⏑ und $\underline{\alpha}$ ⏑́⏑ aufzufassen.

Es ist ein grosses Verdienst von Böckh, in diesen irrationalen Tacten der Rhythmiker die Spondeen an den *ἄρτιοι χῶραι* der *μέτρα τροχαϊκα* und an den *περιτταὶ χῶραι* der *ἰαμβικά*, sowie deren Auflösungen, den thetischen Anapäst ⏑́⏑ – und den anakrusischen Dactylus – ⏑́⏑ erkannt zu haben. Im Einzelnen können wir freilich der von Böckh für jene irrationalen Tacte gegebenen Auffassung nicht beistimmen. Böckh setzt voraus, dass überall in der antiken Rhythmik vollkommene Gleichheit der auf einander folgenden Tacte bestanden habe. Deshalb meint er, auch die irrationalen Trochäen und Iamben ⊥ $\underline{\alpha}$ und $\underline{\alpha}$ ⊥ müssten genau dreizeitig sein wie die rationalen, unter die sie eingemischt sind; die *θέσις* und *ἄρσις* betrüge dort zusammengenommen 3 *χρόνοι πρῶτοι*, bei diesem Gesammtbetrage aber sei ihr Verhältnis zu einander dasselbe wie $2 : 1\frac{1}{2}$. Hiernach kommen nach Böckh auf die *θέσις* des irrationalen Trochäus und Iambus $\frac{12}{7}$, auf die *ἄρσις* $\frac{9}{7}$ *χρόνοι πρῶτοι*:

$$\overset{\prime}{\tfrac{12}{7}}\ \overset{-}{\tfrac{9}{7}} \qquad \overset{-}{\tfrac{9}{7}}\ \overset{\prime}{\tfrac{12}{7}},$$

denn $\frac{12}{7} + \frac{9}{7} = 3$ und $\frac{12}{7} : \frac{9}{7} = 2 : 1\frac{1}{2}$. Diese Deutung ist gegen die Aussagen des Aristoxenus. Nach seiner ausdrücklichen Angabe ist die *θέσις* gleich gross wie die *θέσις* des vierzeitigen und die *θέσις* des dreizeitigen Tactes, enthält 2, also nicht $\frac{12}{7}$ *χρόνοι πρῶτοι*. Dazu kommt die *ἄλογος ἄρσις*, welche das *μέσον μέγεθος* zwischen der 2- und 1zeitigen *ἄρσις* ist, — der ganze Tact ist also jedenfalls grösser als ein *τρίσημος*. Das „*μέσον μέγεθος*“ wird sich schwerlich anders als arithmetisches Mittel fassen lassen. Mochte man auch in der Praxis für die *ἄρσις ἄλογος* nicht immer genau das Megethos von $1\frac{1}{2}$ *χρόνοι πρῶτοι* festhalten, mochte man auch ein kleines Zeitpartikelchen darüber hinausgehen oder dahinter zurückbleiben, so kommt doch diese Werthbestimmung der wirklichen Zeitgrösse immer näher, als wenn man irgend einen anderen angäbe (statt $1\frac{1}{2}$ oder 1,5 etwa 1,6 oder 1,4 u. s. w.). Wollen wir also einen iambi-

schen Trimeter durch unsere Noten ausdrücken, so müssen wir dies nach Aristoxenus' Angabe auf folgende Weise machen:

πρῶτον μὲν εὐχῇ τῇδε πρεσβεύω θεῶν

Wir können dies nur so fassen, dass hier das strenge rhythmische Maass zweimal durch ein kleines Retardiren des einzeitigen leichten Tacttheils, welches die Zeitgrösse ♪ zur Zeitgrösse ♪. macht, überschritten wird. Diese Art des Rhythmus steht nun unserem modernen rhythmischen Gefühle völlig fern. Es ist nicht viel, um das es sich bei dieser Ueberschreitung des legitimen Maasses handelt, es ist nur ein halber *χρόνος πρῶτος*, nur ein Sechszehntel, aber immerhin genug, um uns als eine wenn auch nur leichte Störung des Rhythmus zu erscheinen. Gibt es noch Berichte der Alten, welche uns über die Natur dieser Verzögerung weiteren Aufschluss geben könnten?

Aristides p. 33 und frag. Paris. § 7 sagt, die Zeitgrössen seien entweder *ἔρρυθμοι* oder *ἄρρυθμοι*. *Ἔρρυθμοι* sind diejenigen, welche den *λόγος ποδικὸς* genau einhalten, also Zeitgrössen oder Silben, welche genau im Verhältnisse von 2 : 1, 2 : 2 u. s. w. stehen. *Ἄρρυθμοι* sind solche, welche einen *λόγος* ergeben, welcher „*οὐκ ἔρρυθμός ἐστι*“ (Aristox.) z. B. 1 : 4, 2 : 5; sie sind aus der antiken Rhythmik ausgeschlossen. Es gibt aber noch eine dritte Classe, die *χρόνοι ῥυθμοειδεῖς οἱ τὴν μὲν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες, φαίνοντες δὲ ὅμως ῥυθμοῦ τινος εἶδος*. Dies können nur solche sein, welche mit einander eine „*ἀλογία*“ in dem oben angegebenen Sinne des Aristoxenus bilden, z. B. die Tacttheile des irrationalen Trochäus, welche den *λόγος διπλάσιος* 2 : 1 nicht ganz genau einhalten (*τὴν εἰρημένην ἀκρίβειαν μὴ σφόδρα ἔχοντες*) und doch die Species irgend eines Rhythmus zu sein scheinen. Es muss also der irrationale Trochäus trotz seiner Verzögerung des iambischen oder dreizeitigen Tactes dennoch den Eindruck eines iambischen Tactes gemacht haben. Eine besondere Art dieser *ῥυθμοειδεῖς χρόνοι* nennt Aristides *περίπλεῳ* mit der Definition *οἱ πλέον ἢ δεῖ τὴν βραδυτῆτα διὰ (τὴν) σύνθε(σιν) τῶν φθόγγων ποιούμενοι*. „Die *φθόγγοι* sind hier so zusammengesetzt, dass sie eine grössere

Langsamkeit ergeben als das legitime Maass verlangt." Die Rhythmen, in denen sie vorkommen, heissen *περίπλεῳ ῥυθμοί*, mit der Definition *τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν ἔχοντες ὕπτιοί τέ εἰσι καὶ πλαδαρώτεροι* Aristid. p. 100. Durch diese retardirenden *χρόνοι* wird der Rhythmus also schlaffer und weicher.*)

Da die Spondeen in den dialogischen Iamben und Trochäen der Tragiker häufiger sind als bei den Iambographen, so hat man gemeint, es würde durch dieselben eine grössere Würde und Kraft des Rhythmus hervorgebracht. Aber dieser Schluss ist nicht richtig, denn die Komiker gebrauchen den Spondeus eben so häufig oder eigentlich noch häufiger als der tragische Dialog. Es ist auch dies in Anschlag zu bringen, dass die trochäischen und iambischen Strophen in den Canticis der Tragödie (sie sind mit besonderer Vorliebe in den äschyleischen Chorliedern angewendet) die spondeischen Tactformen so gut wie völlig ausschliessen und nur rationale dreizeitige Trochäen und Iamben anwenden, während die iambischen und trochäischen Strophen der Komödie nicht minder wie der komische Dialog an den Spondeen ein ganz besonderes Behagen hat. Dies stimmt völlig mit der Angabe des Aristides, wonach die Alten in den retardirenden Tacten ein gemächliches sich Gehenlassen fanden. Auch die trochäischen und iambischen Strophen der aeschyleischen Cantica sollen augenscheinlich einen strengeren Rhythmus darstellen als der den Spondeus gestattende tragische Dialog. [Die grössere Seltenheit des Spondeus, welche den Iam-

*) Es kann wohl keine Frage sein, dass diese von Rossbach in seiner griech. Rhythm. aufgestellte Beziehung der *ῥυθμοειδεῖς* auf die *ἄλογοι χρόνοι* und speciell der *περίπλεῳ ῥυθμοί* auf die retardirenden *πόδες ἄλογοι* richtig ist. In den Fragm. der griech. Rhythmiker glaubte ich, dass sich die Identität dieser letzteren wegen der Worte *διὰ συνθέτων φθόγγων* (so lesen die Handschriften) nicht halten liesse; *σύνθετοι φθόγγοι* müssten dasselbe sein wie die kurz vorher von Aristides aufgeführten *σύνθετοι χρόνοι*, d. i. das 2-, 3-, 4fache des *χρόνος πρῶτος*. Die *συλλαβὴ ἄλογος* $\underline{\alpha}$ kann in der That kein *σύνθετος χρόνος* sein. Aber die Lesart ist wohl verdorben. In der angeführten Parallelstelle p. 100 gebraucht Aristid. den Ausdruck *τῶν φθόγγων τὴν σύνθεσιν* und so werden wir auch wohl, wie im Texte geschehen ist, *διὰ (τὴν) σύνθε(σιν) τῶν φθόγγων* zu schreiben haben. Die andere Verbesserung *ᾗ δεῖ* statt des handschriftlichen *ἤδη* rührt von Cäsar her.

ben und Trochäen der Iambographen vor den Iamben und Trochäen des tragischen und komischen Dialogs eigenthümlich ist, scheint darin ihren Grund zu haben, dass dieselben melisch vorgetragen wurden.] Wir müssen annehmen, dass die vulgäre Vorstellung, welche Schlegel in den Versen ausspricht:

Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylus;
grossart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir,

auf einer Täuschung beruht, die man sich leicht erklären kann, wenn man bedenkt, dass wir Modernen die Iamben nicht dreizeitig, sondern als einen geraden Tact mit gleich grosser Hebung und Senkung zu lesen gewohnt sind. Bei dieser Art zu recitiren finden wir allerdings in den Doppellängen der geraden Stellen einen würdigen Nachdruck.*) Bei den Griechen aber war der Rhythmus der Trochäen und Iamben ein dreizeitiger. Wo Aeschylus durch sie einen besonders „grossartigen Nachdruck“ bewirken will, in seinen iambischen und tragischen Chorliedern, die mehr als alle anderen antiken Metra den Charakter der schwungvollen *μεγαλοπρέπεια* haben, fehlen die Doppellängen:

Eum. 490 *Νῦν καταστροφαὶ νέων*
θεσμίων, εἰ κρατήσει δίκα τε καὶ βλάβα
τοῦδε ματροκτόνου.

Eum. 508 *Μηδέ τις κικλησκέτω ξυμφορᾷ τετυμμένος,*
τοῦτ' ἔπος θροούμενος,
ὦ Δίκα, ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων.

Wir sehen, wie wenig wir uns bei unserem Lesen antiker Metra auf unser rhythmisches Gefühl berufen dürfen. Die statt der Iamben und Trochäen eingemischten Doppellängen der Trimeter und Tetrameter sind nach dem rhythmischen Gefühle der Alten *ὕπτιοί τε καὶ πλαδαρώτεροι.*

Schon den frühesten Iamben und Trochäen der Alten ist die retardirende *ἄρσις* eigenthümlich, denn schon Archilochus

---

*) Ebenso auch die Römer, z. B. Horat. epist. 2, 3, 255 *tardior ut paulo graviorque veniret ad aures, spondeos stabiles in iura paterna recepit*; aber auch die Römer haben den ungeraden Tact der griechischen Iamben und Trochäen in ihren Nachbildungen derselben zu einem geraden Tacte gemacht, sonst hätten die römischen Bühnendichter nicht völlig abweichend von den Griechen den Spondeus an geraden wie ungeraden Stellen zugelassen.

wendet sie an, sie muss schon in dem Tacte der alten Volkslieder, den Archilochus in seinen Iamben und Trochäen zuerst in die Kunstpoesie, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen wollen, einführt, ihre Stelle gehabt haben. Die spätere Zeit ist ihr so wenig abhold, dass im tragischen Dialog und vor allem in der Komödie ihre Anwendung noch häufiger wird. So genehm ist den Griechen der aus einer 2zeitigen θέσις und einer anderthalbzeitigen ἄρσις bestehende Tact, für den wir in unserer modernen Musik durchaus kein Analogon finden, wenn wir anders recht zu hören verstehen. Immer aber gebrauchen die Griechen diese retardirende ἄρσις nur nach der letzten oder vor der ersten θέσις einer rhythmischen Reihe oder am Ende eines rhythmischen Abschnittes der Reihe, der den Umfang einer Dipodie hat.

Unsere Musiker kennen diesen Tact nicht. Aber unsere Physiologen kennen ihn. Ist er gleich unserer heutigen Musik fremd, so ist er nichts desto weniger der verbreitetste von allen Rhythmen, denn es ist der allgemeine Rhythmus der organischen Natur. Der gesunde Mensch athmet in diesem Tacte, denn die beiden Abschnitte des Athemholens, das Einathmen und Ausathmen, verhalten sich in ihrer Zeitdauer wie $2 : 1\frac{1}{2}$. So lehrt es die Physiologie, — oder vielmehr sagt sie: das Verhältnis $2 : 1\frac{1}{2}$ ist dasjenige, welches dem Zeitverhältnisse zwischen den beiden Bewegungen des Athemholens am nächsten kommt.

Einathmung	Ausathmung	Einathmung	Ausathmung
2	$1\frac{1}{2}$	2	$1\frac{1}{2}$
θέσις	ἄρσις	θέσις	ἄρσις

Das sind die $3\frac{1}{2}$zeitigen Tacte, in welchen sich das Leben der organischen Natur bewegt (die anorganische Natur, z. B. das Pendelschwingen, zeigt einen anderen Rhythmus). Diesem natürlichen Tacte entspricht nun der Schlusstact der trochäischen Reihe und ebenso auch der Schlusstact eines dipodischen Abschnittes einer trochäischen Reihe, eines dipodischen Semeions im Sinne des Aristoxenus.

2	1	2	$1\frac{1}{2}$
θέσις	ἄρσις	θέσις	ἄρσις

Dürfen wir diese beiden analogen Erscheinungen in Zusammenhang bringen? Der trochäische Rhythmus der antiken wie der modernen Musik ist seiner eigentlichen Natur nach ein 3zeitiger, kein 3½zeitiger. Aber am Ende eines rhythmischen Abschnittes kommt statt des 3zeitigen der 3½zeitige Tact des Athemholens vor. Dies scheint nichts anderes zu sein, als eine Concession, welche der Rhythmus der Kunst am Ende eines solchen Abschnittes dem natürlichen Rhythmus des Athemholens macht: der Singende (denn vom Gesange geht dieser Rhythmus aus, nicht von der Instrumentalmusik) athmet mit dem letzten Tone eines solchen Abschnittes vollständig aus. Eine solche Concession an den natürlichen Rhythmus des gemächlichen regelmässigen Athemholens gestatteten sich die alten iambischen und trochäischen Weisen des vor-archilocheischen Volksgesanges, aus welchen die Trimeter und Tetrameter des Archilochus, des dramatischen Dialoges, der komischen Cantica hervorgehen. Die unter den strengen Normen des vollen Kunstbewusstseins geschaffenen trochäischen und iambischen Strophen der aeschyleischen Chorlieder halten genau den strengen dreizeitigen Tact ein, sie sind weniger *πλαδαρώτεροι*.

Der 4½- und 5½zeitige Tact.

Aristoxenus beschreibt in der oben angeführten Stelle seiner Einleitung zur Tactlehre bloss den 3½zeitigen Tact; daraus folgt aber nicht, dass es ausser diesem keine grösseren irrationalen Tacte gibt. Seine allgemeine Erörterung der *ἀλογία* zeigt vielmehr, dass auch der zwischen dem vier- und fünfzeitigen und der zwischen dem fünf- und sechszeitigen Tacte in der Mitte stehende Tact von 4½ *χρ. πρ.* und 5½ *χρ.* gleich dem 3½zeitigen ein *πούς ἄλογος* sein würde, wie aus dem zu Anfang dieses § Gesagten hervorgeht. Wie der 3½zeitige ein retardirender iambischer Tact (Trochäus oder Iambus) ist, so muss der 4½zeitige ein in gleicher Weise retardirender dactylischer und der 5½zeitige ein retardirender päonischer Tact sein:

πούς ἄλογος ἰαμβικός	3½zeitig
πούς ἄλογος δακτυλικός	4½zeitig
πούς ἄλογος παιωνικός	5½zeitig.

Ist nun auch in der uns erhaltenen Darstellung des Aristoxenus nur die erste dieser drei irrationalen Tactarten bezeugt, so ergibt sich doch aus Aristides p. 35, wo dieser ausdrücklich von mehreren *γένη ἄλογα* redet, dass es ausser dem *γένος ἄλογον ἰαμβικὸν* auch noch andere *γένη ἄλογα* oder wenigstens noch Ein anderes *γένος ἄλογον* gegeben haben muss, und hierdurch ist das praktische Vorkommen des *ποὺς ἄλογος δακτυλικὸς* und *παιωνικὸς* oder wenigstens eines von beiden gesichert. Dasselbe geht auch aus der Stelle des Aristides vom Tactwechsel p. 42 hervor, wo es heisst: *ὅταν ... μεταβαίνῃ [ὁ ῥυθμὸς] ἢ ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον ἢ ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον*, denn mit dem hier zuletzt angegebenen Uebergange aus einem irrationalen Tacte in einen anderen irrationalen Tact kann nur an irrationale Tacte verschiedener Tactarten gedacht sein (vgl. Cap. 6).

Sollen wir nun diese anderen irrationalen Tacte in den auf uns gekommenen Metren der Alten nachweisen, so werden wir uns nach solchen Formen des dactylischen und päonischen Tactes umzusehen haben, in welchen analog wie im irrationalen Trochäus und Iambus an Stelle einer einzeitigen Kürze eine Länge steht, oder was dasselbe ist, nach Dactylen und Päonen mit einer *συλλαβὴ ἀδιάφορος* an Stelle der *βραχεῖα*.

Dactylen mit einer *συλλαβὴ ἀδιάφορος* finden sich nur im Auslaute, z. B.

–́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ⏒

ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι Sapph.

καὶ βήσσας ὀρέων δυςπαιπάλους Archil.

Haben in einem solchen *δακτυλικὸν* die inlautenden Tacte die gewöhnliche 4zeitige (und nicht etwa, wovon wir in den folgenden §§ reden werden, die 3zeitige oder kyklische) Messung, so muss der schliessende Tact, welcher — in Folge der für den Auslaut des Metrons stattfindenden Zulassung der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* — nicht als Dactylus, sondern als Amphimacer erscheint, dem rhythmischen Maasse nach ein *δάκτυλος ἄλογος* mit anderthalbzeitiger irrationaler Schlusssilbe sein:

	θέσις	ἄρσις
δάκτυλος ῥητός	– 2	◡ 1 ◡ 1
δάκτυλος ἄλογος	– 2	◡ 1 α 1½

Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass alle akatalektischen *μέτρα δακτυλικὰ*, welche auf einen Dactylus oder statt dessen auf einen Amphimacer ausgehen, nicht die vierzeitige, sondern die kyklisch-dreizeitige Tactmessung haben, und wir sind daher nicht im Stande, ein wirklich sicheres Beispiel eines $4\frac{1}{2}$zeitigen *δάκτυλος ἄλογος* nachzuweisen.

Päonische Tacte mit einer *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zeigen sich nicht selten, wenn das päonische Metrum mit einer Anakrusis beginnt. Diese Anakrusis kann nämlich sowohl eine kurze wie eine lange sein (vgl. die Beispiele S. 373), und die lange Anakrusis muss gleich der langen Anakrusis der Iamben als eine irrationale anderthalbzeitige Silbe gemessen werden. So insbesondere in dem von Hephästion und den Späteren sogenannten *μέτρον βακχειακόν*:

rational: ⏑ –́ –, ⏑ –́ –, ⏑ –́ – vgl. ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́
irrational: α̲ –́ –, ⏑ –́ –, ⏑ –́ – vgl. α̲ –́, ⏑ –́, ⏑ –́

Wie der dem Iambus substituirte Spondeus ein irrationaler $3\frac{1}{2}$zeitiger iambischer Tact, so ist der dem fünfzeitigen Bakchius substituirte Molossus ein irrationaler $5\frac{1}{2}$zeitiger päonischer Tact.

Hierbei haben wir indess die S. 376 ff. besprochene Thatsache festzustellen, dass die von den späteren Metrikern sogenannten Bakchieen in der Theorie der alten Rhythmiker nicht als einfache päonische Tacte, sondern vielmehr als eine Verbindung päonischer Tacte mit einem voranstehenden Iambus aufgefasst wurden; jene irrationalen Bakchieen wurden hier also folgendermassen aufgefasst (vgl. S. 378)

α̲ –́ –, ⏑ –́ –, ⏑ –́ – bei den Metrikern
α̲ –́, – ⏑ –́, – ⏑ –́, – bei den Rhythmikern

d. h. als ein irrationaler $3\frac{1}{2}$zeitiger Iambus mit folgenden 5zeitigen Päonen. Die antike Theorie der Rhythmik konnte irrationale päonische Tacte nur in der mit dem Namen *ῥυθμὸς δόχμιος* oder *δοχμιακὸς* bezeichneten Verbindung der Päone und Iamben statuiren, von welcher vorläufig S. 379 die Rede war:

rational	⏑	–́	–	⏑	–́
irrational	α̲	–́	–	α̲	–́
	$1\frac{1}{2}$	2	2	$1\frac{1}{2}$	2
	ἴαμβος ἄλογος		*παίων ἄλογος*		

Die Dochmien aber gehören als ein tactwechselndes Metrum nicht in die Klasse der gleichförmigen, sondern der ungleichförmigen Metren und werden daher erst im 6ten Capitel näher zu erörtern sein.

§ 33.

Die πόδες κύκλιοι.

Eine irrationale Silbe (χρόνος ἄλογος) ist nach S. 322 eine solche, welche gleich ist der Summe oder Differenz einer rationalen Zeitgrösse (χρόνος ἄλογος) und eines Zeittheilchens, welches die Hälfte oder das Drittel des χρόνος πρῶτος ist. Bezeichnen wir die rationale Silbe durch P (d. i. ῥητόν), so lässt sich die irrationale Silbe durch folgende 3 Formeln ausdrücken:

$$P + \tfrac{1}{2}, \quad P + \tfrac{1}{3}, \quad P - \tfrac{1}{3}.$$

In den im vorigen § behandelten πόδες ἄλογοι war die συλλαβὴ ἄλογος $= P + \frac{1}{2}$.

Aber nicht alle πόδες, welche χρόνοι ἄλογοι enthalten, sind deshalb πόδες ἄλογοι, denn zum Begriffe des ποὺς ἄλογος gehört es, dass das Verhältnis seiner ἄρσις zur θέσις nicht ein λόγος ποδικός (2 : 1, 2 : 2 u. s. w.) ist. Es gibt auch πόδες ῥητοὶ mit χρόνοι ἄλογοι. In ihnen haben die χρόνοι ἄλογοι den Zeitwerth von $P + \frac{1}{3}$ oder $P - \frac{1}{3}$. Zu diesen πόδες ῥητοὶ mit χρόνοι ἄλογοι gehören die sogenannten κύκλιοι mit einer ἄλογος θέσις, auf welche zuerst Apel aufmerksam gemacht hat.

Eine der ältesten metrischen Quellen ist für uns Dionysius von Halikarnass. Zu seiner Zeit wusste man mehr von dem rhythmischen Werthe der πόδες als zur Zeit des Hephästion. Ausser dem allgemeinen Satze (S. 324), dass es verlängerte und verkürzte Längen und ebenso auch verlängerte und verkürzte Kürzen gibt, der auch von späteren Metrikern wiederholt wird, nennt Dionysius in dem von ihm überlieferten Tactverzeichnisse bestimmte einzelne πόδες, in welchen die von der Einzeitigkeit und Zweizeitigkeit abweichenden Silben vorkommen. Dabei beruft er sich auf die ῥυθμικοὶ als die Gewährsmänner. De comp. verb. c. 17: Ὁ δὲ ἀπὸ μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ ἐς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται . . . Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. Ἕτερον δὲ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμὸν

ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον τοῦτον τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλιον καλοῦσι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Hiermit wird uns die Existenz folgender Tacte gelehrt:

ά — ◡ ◡ und ◡ ◡ — ά

Im irrationalen Trochäus und Iambus war die *ἄρσις*, hier ist die *θέσις* eine irrationale Länge, kürzer als die gewöhnliche 2zeitige. Der Anapäst dieser Art heisst *κύκλιος* im Unterschiede von dem gewöhnlichen vierzeitigen Anapäst. Man ist übereingekommen, auch den analog zu messenden Dactylus als kyklischen Dactylus zu bezeichnen. Der Bericht des Dionysius gewährt den Anschein, als ob die Rhythmiker jedem Dactylus eine *ἄλογος μακρὰ* zuertheilen. Wenn dies die Meinung des Dionysius ist, so kann das nur ein Irrthum sein. Vgl. die Aussage des Aristox. p. 292 von einem dactylischen Tacte mit einer *δίσημος βάσις* und einer ebenso grossen *ἄρσις*.

Das von Dionysius für den kyklischen Anapäst angeführte Beispiel ist nicht ohne Interesse. Es fehlt nämlich dieser anapästischen Tetrapodie die Cäsur in der Mitte und wir haben daraus mit Bergk den Schluss zu ziehen, dass dies Beispiel nicht den gewöhnlichen anapästischen *ὑπέρμετρα*, sondern einer eigentlich melischen Strophe angehört.

Auch für die kyklischen Dactylen gibt Dionysius an einer anderen Stelle c. 20 ein Beispiel, nämlich das Hexametron:

αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής;

diese Dactylen sind „*παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπράττον ἐστὶν, εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν*“. Von einigen (Rhythmikern) war also überliefert, dass die kyklischen Dactylen nur wenig von den Trochäen verschieden seien. Obwohl die Länge keine *τελεία*, sondern eine *ἄλογος* ist, so thut dies doch dem leichten Flusse des Rhythmus keinen Eintrag.

Es ist jetzt wohl allgemeine Annahme, dass die unter die Trochäen des Tetrameters eingemischten Dactylen nicht, wie die Metriker sagen, *τετράσημοι*, sondern *κύκλιοι* sind. Die Thatsache, dass diese Dactylen auch an solchen Stellen vorkom-

men, an denen sonst nur der ποὺς τρίσημος, der Trochäus und dessen Auflösung, nicht aber der Spondeus gestattet ist, lässt an dieser Annahme keinen vernünftigen Zweifel zu, zumal Dionysius nach dem Berichte der Rhythmiker die nahe Verwandtschaft des kyklischen Dactylus mit dem Trochäus genau constatirt. Ebenso müssen die dem iambischen Trimeter und Tetrameter eingemischten Anapäste kyklische Anapäste sein. Das Auftreten solcher Dactylen und Anapäste im Trimeter und Tetrameter ist zunächst auf Eigennamen beschränkt; dann geht man einen Schritt weiter, und gestattet wenigstens im Anlaute des iambischen Metrons die kyklisch-anapästische Tactform bei jeglichem Worte; die Komödie endlich lässt nicht bloss für den anlautenden, sondern auch für jeden inlautenden Tact den κύκλιος zu, einerlei ob es Eigennamen sind oder nicht. Diese Freiheit — denn als solche müssen wir dies immer ansehn — würde man sich nicht erlaubt haben, wenn der Rhythmus des κύκλιος vom dreizeitigen Iambus oder Trochäus verschieden gewesen wäre. Das Abweichende besteht bloss in der Form des Tactes. Wir werden weiter unten auf dieselbe zurückkommen.

Wie aber verhält es sich mit der Anwendung der kyklischen Tacte im dactylischen Hexameter? G. Hermanns Meinung ist es, dass sämtliche epischen Hexameter nicht aus vierzeitigen, sondern aus kyklischen Tacten mit irrationaler θέσις beständen. Da die thetische Länge des Hexameters nicht aufgelöst werden kann, so erklärt dies Hermann dadurch, dass diese Länge keine zweizeitige, sondern eine irrationale sei. Wollten wir aber in der Unauflösbarkeit des Dactylus ein Indicium der irrationalen Länge sehen, so bleibt uns nichts anderes übrig, als nicht bloss die Dactylen des Hexametrons, sondern auch alle übrigen dactylischen Metra mit ganz unbedeutenden Ausnahmen für kyklisch zu erklären. Ein vierzeitiges dactylisches Metrum würden die Griechen also so gut wie gar nicht besitzen. Zudem ist es geradezu falsch zu sagen, dass eine irrationale in der θέσις stehende Länge nicht aufgelöst werden könne. Hermann hat bei dieser Annahme gänzlich unberücksichtigt gelassen, dass der kyklische Anapäst des iambischen Trimeters, der „ἀντίστροφος ποὺς“ des kyklischen Dactylus, gar nicht selten in eine viersilbige Tactform ⏑⏑⏑́⏑ aufgelöst ist.

Es steht fest, dass es Hexameter aus kyklischen Dactylen gibt, und ein solches Hexametron ist „*αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής*“. Aber sicherlich sind nicht alle Hexameter kyklische. Denn wie lässt sich denken, dass die Griechen in ihrem nachweislich ältesten Metrum die in der *θέσις* stehenden Längen nicht zweizeitig, sondern durchgängig irrational gemessen hätten, dass also diese irrationale Kürze älter sei als die *τελεία μακρά*? Nach Maassgabe des von Dionysius angeführten Beispieles eines kyklischen Hexameters müssen wir annehmen, dass solche Hexameter kyklisch vorgetragen wurden, in welchen ähnlich wie in dem genannten Metrum eine rasche Beweglichkeit und Lebendigkeit ausgedrückt werden sollte: der stätige gerade vierzeitige Rhythmus geht hier in eine, wie Dionysius sagt, dem Trochäus ähnliche Tactform über, denn der Trochäus ist der typische Rythmus der Beweglichkeit und Eile. Daran können wir für jetzt festhalten, werden indess weiter unten diese Frage noch einmal aufnehmen. Zunächst handelt es sich darum, die genauere Messung des kyklischen Dactylus und Anapästes zu ermitteln, denn bisher haben wir uns mit der unmittelbar aus Dionysius' Worten fliessenden Thatsache begnügt, dass die Länge eine *μακρὰ ἄλογος*, kürzer als die gewöhnliche Länge sei; die beiden Kürzen haben wir noch unberücksichtigt gelassen.

Nach dem S. 328 besprochenen Satze des Aristoxenus kann die auf die irrationale Länge des kyklischen Dactylus folgende Kürze nicht eine rationale einzeitige sein, denn es lehrt derselbe, dass (in einem thetischen Tacte) die Kürze stets die Hälfte der vorausgehenden Länge ist. Die erste Kürze muss also eine verkürzte irrationale Kürze sein. Wollten wir uns nun auch die zweite Kürze als eine irrationale Kürze denken, dann würden wir bei der vorauszusetzenden Dreizeitigkeit des kyklischen Tactes den Silbenwerth desselben folgendermassen zu bestimmen haben: für die Länge $1\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{2}$ *χρόνοι πρῶτοι*, für jede Kürze $\frac{3}{4}$ *χρόνοι πρῶτοι*:

$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$
– ⏑ ⏑ ♪. ♬

In der That hat in neuester Zeit Caesar eine solche Silbenmessung des kyklischen Dactylus angenommen und dabei den gan-

zen *κύκλιος* als einen geradtheiligen, in seinem rhythmischen Verhältnisse dem gewöhnlichen Dactylus ganz gleichstehenden Tact angenommen, dessen Eigenthümlichkeit nur darin beruhe, dass er in einem rascheren Tempo vorgetragen und deshalb nicht vierzeitig, sondern dreizeitig sei. ($\frac{3}{2} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$ machen zusammen einen *τρίσημος* aus.) Hiernach würde es also einen *πούς τρίσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ* geben, einen geraden Tact von 3 *χρόνοι πρῶτοι*, um einen *χρόνος πρῶτος* kleiner als der *πούς τετράσημος*. Eine solche Annahme kann man aber nur dann aufstellen, wenn man mit den allerfundamentalsten Sätzen des Aristoxenus unbekannt ist; denn nach Aristoxenus ist der kleinste *πούς* des *λόγος ἴσος* (der geraden Tactart) der *πούς τετράσημος*, ein *πούς τρίσημος* kann nur ein *πούς* des *λόγος διπλάσιος* sein, d. h. seine Tacttheile müssen sich wie 2 : 1 verhalten. Aristox. p. 302. Hiernach muss nothwendig die zweite Kürze des kyklischen Dactylus eine gewöhnliche rationale oder einzeitige Kürze sein:

α α	
– ◡ (2)	◡ (1)

Der kyklische Dactylus kommt mit dem Trochäus, mit welchem ihn Dionysius zusammenstellt, darin überein, dass er eine *θέσις δίσημος* und eine *ἄρσις μονόσημος* hat. Die letztere ist wie im Trochäus und Tribrachys durch eine einzeitige kurze Silbe ausgedrückt, die zweizeitige Thesis aber — und dies ist eben der Unterschied des kyklischen Dactylus vom Trochäus und Tribrachys — nicht durch eine zweizeitige Länge oder durch 2 einzeitige Kürzen, sondern durch eine Länge und eine Kürze, welche beide irrational sind. Die irrationale Kürze muss, wie schon oben bemerkt, die Hälfte der irrationalen Länge sein, zusammen aber betragen beide Silben nur einen *χρόνος δίσημος*, es muss mithin nach Aristoxenus ihr Zeitmaass folgendes sein:

θέσις	*ἄρσις*		*θέσις*	*ἄρσις*
$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$	1		$\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{2}{3}$	1
– ◡	◡	, aufgelöst:	◡ ◡ ◡	◡

Es unterscheidet sich also nach der aus Aristoxenus folgenden rhythmischen Theorie die thetische *μακρὰ ἄλογος* des kyklischen Dactylus von der als *ἄρσις* stehenden *μακρὰ ἄλογος* des *χορεῖος ἄλογος*, denn die eine beträgt $1\frac{1}{3}$ *χρόνοι πρῶτοι*, die andere $1\frac{1}{2}$ *χρόνοι πρῶτοι*. Wir erinnern an die S. 322 vorgetragene

aristoxenische Theorie der *χρόνοι ἄλογοι*. Dort wurde für das rhythmisch Irrationale eine Maasseinheit angenommen, welche kleiner als der *χρόνος πρῶτος* war, einmal der halbe *χρόνος πρῶτος*, entsprechend der halben *δίεσις*, sodann der Drittel-*χρόνος πρῶτος*, entsprechend der Drittel-*δίεσις* oder dem *δωδεκατημόριον τόνου*. Das rhythmisch Irrationale sei „*τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου, καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν τοῖς διαστημάτων παραλλαγαῖς παραλαμβάνεται*“. Die im kylischen Dactylus vorkommenden irrationalen Silben haben zur Maasseinheit das dem *δωδεκατημόριον τόνου* entsprechende Drittel des *χρόνος πρῶτος*; die irrationale Kürze enthält 2, die irrationale Länge 4 solcher Drittel, oder, um in der antiken Ausdrucksweise zu reden, die irrationale Länge ist die Summe des *χρόνος πρῶτος* und des Drittel-*χρόνος*-*πρῶτος* ($1 + \frac{1}{3}$), die irrationale Kürze ist die Differenz des *χρόνος πρῶτος* und des Drittel-*χρόνος*-*πρῶτος* ($1 - \frac{1}{3}$).

Diese in allen Stücken den Angaben des Aristoxenus folgende Messung hat auch in unserer modernen Rhythmik ihre vollständige Analogie. Die durch $\frac{4}{3} + \frac{2}{3}$ oder in der aufgelösten Form des *κύκλιος* durch $\frac{2}{3} + \frac{2}{3} + \frac{2}{3}$ ausgedrückte *θέσις* ist ein *χρόνος δίσημος*. Ein *χρόνος δίσημος* entspricht in der modernen Rhythmik einer Zeitgrösse von 2 Achteln. Wir können eine solche Zeitgrösse von 2 Achteln aber auch durch 3 Noten ausdrücken, die wir eine Achtel-Triole nennen, und zwar kann hier jede der drei Noten eine selbstständige Note sein, welche wir folgendermassen bezeichnen



oder es kann auch die erste und zweite derselben eine sogenannte „gebundene“ Note, d. h. ein einziger Ton sein, und wir drücken dies dann durch folgende Bezeichnung aus:



Ganz dasselbe ist nun die *θέσις δίσημος* des kyklischen Dactylus der Alten.



Das kyklische Hexametron der Alten stellt sich demnach durch moderne Noten folgendermassen dar:

αὖθις ἔ | πειτα πέ | δονδε κυ | λίνδετο | λᾶας ἀ | νειδής | [A]

Wenn man die kyklischen Dactylen folgendermassen ausdrückt:

[B]

dann beträgt die irrationale Länge (wie im χορεῖος ἄλογος) $1\frac{1}{2}$, die irrationale Kürze $\frac{1}{2}$ χρ. πρ. Dies entspricht in soweit nicht der theoretischen Forderung des Aristoxenus, als nach derselben die Länge das Doppelte der folgenden Kürze sein muss, was hier nicht der Fall ist ($1\frac{1}{2}$ ist das Dreifache von $\frac{1}{2}$). Aber in der Praxis ist der Unterschied ein verschwindend kleiner. Denn wenn wir den kyklischen Dactylus in der ersten Weise [A] messen, so ist die erste Länge bloss um den sechsten Theil des χρόνος πρῶτος länger als da, wo wir ihn in dieser zweiten Weise [B] messen, und dies ist ein so kleines Zeitpartikelchen, dass wir die Differenz desselben mit unserem Ohre schwerlich zu beurtheilen im Stande sind: — wir werden sie in keiner Weise beurtheilen können, wenn declamirt wird; und wenn gesungen wird, werden wir dazu nur dann im Stande sein, wenn mit dem Gesange eine Begleitung in so kurzen Noten verbunden ist, dass deren 6 auf die Achtel-Note kommen (32stel-Triolennoten). Eine derartige Begleitung des Gesanges kannte das Alterthum nicht, denn hier konnte, wie Aristoxenus sagt, auf den χρόνος πρῶτος des Gesanges immer nur ein ungetheilter χρόνος πρῶτος der Begleitung kommen. Die Alten also werden jene Differenz von $\frac{1}{6}$ χρόνος πρῶτος schwerlich zu unterscheiden im Stande gewesen sein. Hiermit ist zusammenzustellen eine bisher von uns noch unberücksichtigt gelassene Angabe in dem von Dionysius über den kyklischen Dactylus gegebenen Berichte. Er sagt nämlich: *οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δὲ εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον.* Unter den „ῥυθμικοί“, denen Dionysius hier folgt, kann nicht Aristoxenus gemeint sein, denn Aristoxenus gibt für

die irrationalen Grössen ganz genaue Zahlenbestimmungen an. Vgl. S. 322 ff. und § 32. Nach ihm muss die *ἄλογος μακρὰ* des kyklischen Dactylus um $\frac{1}{3}$ *χρόνοι πρῶτοι* kleiner als die *τελεία μακρὰ* sein, nicht etwa um $\frac{1}{2}$ *χρόνος πρῶτος*. Andere *ῥυθμικοὶ* aber erklärten, wenn anders Dionysius richtig referirt, dass man diese Differenz nicht genau angeben könne. Nach diesen also muss es dahin gestellt bleiben, ob die irrationale Länge des kyklischen Dactylus um $\frac{1}{3}$ oder um $\frac{1}{2}$ *χρ. πρ.* kürzer als die *τελεία* ist, man kann ihn also in der ersten (aristoxenischen) Weise [A], aber auch in der zweiten Weise [B] durch Noten ausdrücken. In der Praxis ist, wie gesagt, der Unterschied nicht zu bemerken. Wir halten die Weise A fest, weil sie die aristoxenische ist. Ohnehin muss sie nothwendig da gewählt werden, wo man einen aufgelösten kyklischen Tact bezeichnen will. Aber wie steht es mit der contrahirten Form?

$\frac{4}{3}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{3}$
– ⏑ ⏑
– –

Wird ein solcher aus der Contraction eines kyklischen Dactylus entstandene Spondeus so aufzufassen sein, dass die zweite Länge zugleich den Zeitwerth der ersten und zweiten Kürze in sich vereint? Da müsste also die erste Länge $\frac{4}{3}$, die zweite Länge $\frac{5}{3}$ *χρ. πρ.* enthalten. Das wird nun aber schwerlich die antike Rhythmik statuirt haben. Es ist nicht wohl anders zu denken, als dass hier auch Aristoxenus die beiden Längen einander gleich gesetzt, also einer jeden von ihnen, wie der langen *ἄρσις* des *χορεῖος ἄλογος*, $\frac{3}{2}$ *χρ. πρ.* zuertheilt habe. Hier ist also theoretisch die oben unter [B] angegebene Messung zu Grunde gelegt:

π. κύκλιος – ⏑ | ⏑ *π. κύκλιος* – ⏑ ⏑
διαλυθείς ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ *συναιρεθείς* – –

Man kann statt ♬ ♪ auch ♪. schreiben. Aber da der *πoὺς κύκλιος*, wie wir gesehn, nicht *ἐν λόγῳ ἴσῳ*, sondern *ἐν λόγῳ διπλασίῳ* steht oder mit anderen Worten kein gerader, sondern ein ungerader Tact ist, so ist die Contraction desselben zum Spondeus nicht so zu fassen, dass die erste Länge die *θέσις*,

die zweite die *ἄρσις* ist, sondern die Grenze der beiden Tacttheile fällt innerhalb der zweiten Länge, d. h. von der durch die zweite Länge eingenommenen Zeit gehört das erste Drittel noch mit zur *θέσις* des Tactes. Nach der Terminologie des Aristoxenus bei Psell. § 8 wird diese zweite Länge ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος* sein („*παραλάσσων τὸ τοῦ σημείου ποδικοῦ μέγεθος ἐπὶ τὸ μέγα*"; sie überschreitet den Zeitumfang des rhythmischen Semeions). Wir werden auf diese Kategorie der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* späterhin genauer einzugehen haben.

Man hat nun das zuletzt gewonnene Ergebnis für die schon oben berührte Frage, ob alle dactylischen Hexameter kyklisch zu messen sind, zu benutzen. Ist, wie Dionysius von Halikarnass sagt, die aus *πόδες κύκλιοι* bestehende „*φράσις*" ein leichter und gefügiger Rhythmus (*εὔτροχος*, *περιφερής*, *καταρρέουσα*), so wird für die Hexameter die kyklische Messung im Ganzen wohl auf solche zu beschränken sein, welche im Inlaute möglichst wenig Spondeen enthalten. Der aus einem *κύκλιος* contrahirte dreizeitige Spondeus kann keinen anderen als den eben angegebenen Tact haben, d. h. seine zweite Länge ist ein unter die *θέσις* und *ἄρσις* zu vertheilender *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος*. Im epischen Hexameter sind die Spondeen so häufig, dass die durch sie gebotene immerhin etwas künstliche Vertheilung der zweiten Länge unter zwei Tacttheile den Fluss des Rhythmus viel zu häufig unterbrechen würde, als dass er *εὔτροχος* und *περιφερὴς* genannt werden könnte. Die Häufigkeit der Spondeen ist ein sicheres Zeichen, dass der epische Hexameter im Allgemeinen ein vierzeitiger, gerader Tact war; die kyklische Messung kann beim declamatorischen Vortrage nur bei solchen Hexametern angewandt sein, welche keine Contraction darboten, und auch die für den Gesang bestimmten Hexameter werden so wenig als möglich Spondeen enthalten haben, obwohl der melische Vortrag die Behandlung der spondeischen Längen als *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* leichter ermöglichte.

Dass ausser dem Hexameter auch noch andere dactylische Metra kyklisch gemessen wurden, versteht sich von selber. Doch ist hier nicht der Ort, um für die einzelnen dactylischen und anapästischen Metra ausfindig zu machen, ob ihre Tacte als vierzeitige oder als kyklische aufzufassen sind.

§ 34.

Reihen mit *πόδες ἄλογοι* und *κύκλιοι*.

Durch das, was wir über die irrationalen und kyklischen Tacte erfahren, wird auch die im zweiten Capitel dieses Abschnittes vorgetragene Theorie der Reihen erweitert. Die Angaben des Aristoxenus über das Megethos der Reihen beziehen sich nur auf die rationalen Tacte. Die trochäische, iambische und anakrusisch-päonische und vielleicht auch die dactylische Reihe lässt aber auch irrationale Tacte zu. Hierdurch kann in trochäischen Reihen der Schlusstact, in iambischen und anakrusisch-päonischen Reihen der Anfangstact und ferner auch in trochäischen und iambischen Reihen jede dipodische Basis um einen halben *χρόνος πρῶτος* retardirt werden. Die ganze Reihe kann hierdurch um ½, 1, 1½ *χρόνοι πρῶτοι* über das legitime rhythmische Megethos hinaus verlängert werden, z. B.

ποὺς σύνθετος 13*σημος* { –́ ⏑ –́ α, –́ ⏑ –́ α
{ α –́ ⏑ –́, α –́ ⏑ –́

ποὺς σύνθετος 10½*σημος* α –́ –, ⏑ –́ –

ποὺς σύνθετος 19½*σημος* α –́ ⏑ –́, α –́ ⏑ –́, α –́ ⏑ –́

Eine aus kyklischen Dactylen bestehende Reihe geht, wenn sie akatalektisch ist, gewöhnlich auf den Trochäus oder Spondeus aus. Bei vierzeitigen Dactylen ist der auslautende Spondeus die Normalform, der ihn vertretende Trochäus hat hier bloss deshalb seine Stelle, weil die Schlusssilbe eine *ἀδιάφορος* ist. Bei kyklischen Dactylen ist dies anders. Denn da diese Tacte dreizeitig sind und genau den trochäischen Rhythmus haben, so ist die auslautende Normalform nicht der Spondeus, sondern der dreizeitige Trochäus; der Spondeus als Auslaut steht hier nach demselben Gesetze, nach welchem eine trochäische Reihe mit dem Spondeus statt des Trochäus auslauten kann, d. h. der Spondeus ist hier ein *τροχαῖος ἄλογος* von 3½ *χρόνοι πρῶτοι*:

–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ α
–́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ | –́ α

Wie die iambische Reihe, so kann nun ferner auch die aus dreizeitigen kyklischen Anapästen bestehende Reihe mit einer *συλλαβὴ ἀδιάφορος*, d. i. einer *ἄρσις ἄλογος* anlauten:

⏒ – ⏑ – ⏑ –
⏓ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –,

d. h. es kann die einsilbige Anakrusis sowohl eine Länge wie eine Kürze sein, z. B.

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν, ὦ
ἰήιε παιάν.

Dies ist hauptsächlich bei der anapästischen Tripodie der Fall (wie den vorliegenden Reihen); die Alten bezeichnen dieselbe als προςοδιακὸν oder ἐνόπλιον. Da die späteren Metriker, wie Hephästion, die Lehre vom kyklischen Tacte nicht mehr kennen, so schwanken sie in der Auffassung solcher anapästischer Reihen. Bald nennen sie dieselben anapästisch, bald zerlegen sie dieselben gegen den Rhythmus in einen ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος und einen χορίαμβος

⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –,

wobei sie die Regel aufstellen, dass der ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος mit einer συλλαβὴ ἀδιάφορος anlauten könne. Heph. 89. 91. Ueber diese eigenthümliche Auffassung s. das Nähere im 7. Capitel.

Wir können nunmehr das Gesetz aufstellen: die anlautende ἄρσις der Iamben, anakrusischen Päonen und kyklischen Anapäste kann eine συλλαβὴ ἀδιάφορος sein. In dieser Weise ist der von Hephästion p. 34 ausgesprochene Satz: „πᾶσα μέτρου ἀρχὴ ἀδιάφορος“ zu modificiren, wenn er richtig sein soll. In seiner Allgemeinheit gefasst, ist er unbedingt falsch, und man kann kaum einsehen, wie ein Metriker wie Hephästion sich so leichtsinnig ausdrücken kann.

Ob die Metriker das mit der ἀδιάφορος anlautende anapästische προςοδικὸν zu den μέτρα μονοειδῆ oder zu den μικτὰ gerechnet haben, ist aus ihrer Darstellung nicht mehr ersichtlich. Dagegen sind die iambischen und trochäischen Trimeter und Tetrameter, welche einen eingemischten kyklischen Tact haben, nach der Aussage des Mar. Victor. 139 (S. 421) μέτρα μονοειδῆ, und ebenfalls μονοειδῆ sind natürlich diejenigen μέτρα, welche aus lauter kyklischen Dactylen und Anapästen bestehen; auch die kyklischen Dactylen mit schliessendem Spondeus oder Trochäus sind μονοειδῆ so gut wie die aus vierzeitigen Dactylen bestehenden μέτρα, welche auf einen Spondeus oder Trochäus ausgehen. Von der Reihenbildung dieser kykli-

schen Dactylen und Anapästen muss nun noch genauer geredet werden.

Von vierzeitigen Dactylen und Anapästen lassen sich nach Aristoxenus' Angabe höchstens je 5 Tacte zu einer einheitlichen Reihe vereinigen; es giebt pentapodische, aber keine hexapodische Reihen aus *πόδες τετράσημοι*, denn die Ausdehnung der dreitheiligen Reihe (des *πούς σύνθετος ἰαμβικὸς*) geht nicht weiter als bis zum 18zeitigen Megethos. Sind aber die Dactylen und Anapäste *πόδες κύκλιοι*, so wird ein Megethos von je 6 dieser Tacte nicht mehr als 18 *χρόνοι πρῶτοι* umfassen, es kann demnach eine Hexapodie aus kyklischen Tacten so gut wie eine Hexapodie aus trochäischen und iambischen Tacten eine einheitliche Reihe sein. Sie enthält alsdann drei dipodische *βάσεις* und würde deshalb nach der genauen Terminologie der Alten nicht ein Hexametron, sondern ein Trimetron zu nennen sein. Hiermit stimmt nun eine aus einem Rhythmiker geflossene Stelle bei Marius Victorinus p. 93, in welcher es vom dactylischen Hexameter heisst: *Habet autem sedes sex quas Aristoxenus musicus χώρας vocat. recipit autem pedales figuras tres. has Graeci dicunt ποδικὰ σχήματα. nam aut in sex partes dividitur per monopodiam, aut in tres per dipodiam et fit trimetrus, aut in duas per κῶλα duo quibus omnis versus constat dirimitur.*

Die Worte: *in sex partes dividitur per monopodiam* bedeuten dasselbe wie *βαίνεται κατὰ μονοποδίαν ἑξάκις* oder *scanditur per monopodiam sexies* oder *per monopodiam sexies feritur* oder *percutitur.* Es sind die *sex partes* die ἓξ *βάσεις* oder *sex percussiones*, von deren Zahl das ganze Metron ein *ἑξάμετρον* genannt wird. § 28. Wir haben gesehen, dass diese monopodischen *βάσεις* identisch mit den monopodischen *σημεῖα* sind, in welche nach Aristoxenus die Reihe (*κῶλον*) oder der *πούς σύνθετος* zerfällt. Die Zerlegung eines Metrons in sechs *βάσεις* oder monopodische *σημεῖα* setzt zugleich die Zerlegung in zwei tripodische Reihen oder *κῶλα*, von denen jede 3 *βάσεις* oder *σημεῖα* enthält, voraus. Es ist eine solche Zerlegung des Hexametrons nicht bloss bei vierzeitiger, sondern auch bei kyklischer Messung der Dactylen möglich:

Ἑξάμετρον δίκωλον.

βάσις	βάσις	βάσις	βάσις	βάσις	βάσις
αὖθις ἔ	πειτα πέ	δονδε κυ	λίνδετο	λᾶας ἀ	νειδής
σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον	σημεῖον
πούς σύνθετος, κῶλον			πούς σύνθετος, κῶλον		

Bei vierzeitiger Messung ist das κῶλον ein δωδεκάσημον, bei dreizeitiger oder kyklischer Messung ein ἐννεάσημον, in jeder von beiden zerfällt das ganze Metron in 6 βάσεις oder *percussiones per monopodiam*.

Es kommt aber nach unserer Stelle des Marius Victorinus für ein Metron aus 6 Dactylen noch eine andere Zerlegung vor: *in tres per dipodiam (partes dividitur) et fit trimetrus.* Dies bedeutet dasselbe, wie wenn es vom iambischen Trimetron heisst: *feritur dipodiis trimeter tribus, quem a numero percussionum trimetrum Graeci dixerunt.* Der Zusatz „*et fit trimeter*“ lässt an dieser Auffassung keinen Zweifel. Die dipodischen βάσεις oder *percussiones*, aus welchen das Metron bei diesem zweiten „σχῆμα ποδικόν“ besteht, sind wiederum identisch mit den dipodischen σημεῖα des Aristoxenus. Ein Megethos, welches in drei dipodische σημεῖα zerfällt, ist eine einheitliche Reihe, ein einheitlicher πούς σύνθετος, gleich dem iambischen Trimetron. Findet bei einem Megethos von 6 dactylischen Tacten diese Art der Percussion als Trimeter statt („*fit trimetrus*“), dann müssen diese Tacte kyklische oder dreizeitige Dactylen sein:

Τρίμετρον μονόκωλον.

βάσις		βάσις		βάσις	
ἐν δε δό	ρει φο-νί	ῳ τε-τρα	βάμονες	ἵπποι ἔ	παλλον
σημεῖον		σημεῖον		σημεῖον	
πούς σύνθετος 18σημος, κῶλον.					



Ein aus 6 dactylischen Tacten bestehendes *μέτρον* ist also entweder ein *στίχος δίκωλος* von 6 monopodischen *βάσεις*. Nur in diesem Falle heisst es *ἑξάμετρον*. Die einzelnen Tacte können hierbei sowohl vierzeitige als auch dreizeitige oder kyklische Dactylen sein. Oder: es ist ein *στίχος μονόκωλος* von 3 dipodischen *βάσεις* gleich dem iambischen Trimeter. In diesem Falle heisst es *τρίμετρον (versus trimetrus)*. In diesem Falle müssen die einzelnen Tacte nothwendig dreizeitige oder kyklische Dactylen sein.

In welchem Falle die eine oder die andere Messung angewandt wird, ist uns nicht überliefert. Nur soviel wissen wir, dass die dikolische Gliederung, der Cäsur gemäss, die ursprünglichste und also namentlich für den eigentlichen *versus herous* (Mar. Vict. p. 94) vorauszusetzen ist. Auch das kyklisch gemessene *ἡρῷον* wird schwerlich eine andere Gliederung gehabt haben. Anderweitige Gründe, die wir an dieser Stelle nicht anführen können, machen es wahrscheinlich, dass die dactylischen Hexameter in den dactylisch-iambischen oder dactylisch-trochäischen Strophen der Tragiker (wie der angeführte Vers Eur. El. 476) die dipodische Messung haben. Solche Verse sind nach strenger Terminologie nicht dactylische Hexameter, sondern dactylische Trimeter zu nennen.

Nach dem bei Mar. Vict. erhaltenen Berichte heissen diese beiden verschiedenen Gliederungen *ποδικὰ σχήματα, pedales figurae*. Ausser ihnen nennt er noch ein drittes *ποδικὸν σχῆμα*: „*aut in duas (partes) per κῶλα duo quibus omnis versus* (der ganze Vers) *constat dirimitur*“. Dieses dritte *σχῆμα* kann den beiden anderen nicht coordinirt sein, es hängt aufs innigste mit dem ersten *σχῆμα* zusammen, denn es gibt die für die 6 monopodischen *partes* bestehenden höheren rhythmischen Einheiten (*κῶλα duo*) an. Und doch hat Victorinus die drei Sätze durch *aut... aut... aut* gänzlich coordinirt. Die jedenfalls sehr werthvolle und aus bester Autorität fliessende Stelle stammt jedenfalls in letzter Instanz aus einem griechischen Originale, aber Victorinus hat sie uns nicht unmittelbar aus dem Originale, sondern erst durch die Vermittelung vielleicht mehrerer Zwischenhände überliefert. Wie leicht aber entstellt Victorinus dasjenige, was in der Metrik nicht ganz trivial ist. Man be-

denke nur seine Verwechselung der *μέτρα μικτὰ* und *ἀσυνάρτητα*! So wird es wohl nicht ungerechtfertigt sein, wenn wir das dreimalige *aut* und die hierdurch gebotene Coordinirung der drei *σχήματα ποδικὰ* als eine nicht getreue Darstellung des wirklichen Sachverhalts ansehen, denn dieser kann kein anderer sein als der oben von uns angegebene.

Wir können nunmehr sagen, dass den trochäischen und iambischen Reihen gleich grosse kyklisch-dactylische und kyklisch-anapästische Reihen parallel stehen

κῶλον ἑξάσημον (Dipodie)

– ⏑ – ⏒	⏒ – ⏑ –
– ⏖ – ⏒	⏖ – ⏖ –

κῶλον ἐννεάσημον (Tripodie)

– ⏑ – ⏑ – ⏒	⏒ – ⏑ – ⏑ –
– ⏖ – ⏖ – ⏒	⏖ – ⏖ – ⏖ –

κῶλον δωδεκάσημον (Tetrapodie, Dimetron)

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒	⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏒	⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ –

κῶλον πεντεκαιδεκάσημον (Pentapodie)

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒	⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏒	⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ –

κῶλον ὀκτωκαιδεκάσημον (Hexapodie, Trimetron)

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒	⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏒	⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ –

Ob nun im einzelnen Falle eine uns vorliegende dactylische oder anapästische Reihe vierzeitige oder kyklische Tacte hat, wird sich wohl vielfach niemals ermitteln lassen. Contraction oder Nichtcontraction, Auflösung oder Nichtauflösung sind durchaus keine sicheren Indicien weder für die eine noch für die andere Messung. Im Allgemeinen ist freilich der kyklische Tact der Contraction viel weniger geneigt als der vierzeitige (vgl. § 33 am Ende), aber in manchen Compositionsarten widerstreben auch solche Dactylen, in denen wir schwerlich kyklische voraussetzen dürfen, der Contraction (vgl. die Episyntheta Cap. 7). Selbst trochäischer Auslaut dactylischer Reihen in der Mitte des Metrons ist in den ungleichförmigen Metren kein Beweis kyklischer Messung.

Viertes Capitel.

Die gleichförmigen Metra nach ihrer verschiedenartigen Apothesis.

§ 35.

Die Tradition der Metriker.

Es liess sich nicht vermeiden, schon in den vorausgehenden Capiteln den Unterschied der katalektischen und akatalektischen Metra herbeizuziehen, und der allgemeine Begriff derselben ist bereits dort gegeben worden. Indem wir jetzt diese weitschichtigen und vielverzweigten Kategorieen in ihrem Zusammenhange darstellen, haben wir zuerst die darüber von den Metrikern aufgestellte Tradition näher zu erörtern. Es findet hier dasselbe statt wie bei allen von den Metrikern uns überlieferten Theorieen, dass nämlich das Allgemeine, was darin gegeben wird, stets ein Rest alter rhythmisch-metrischer Tradition aus der besten alten Zeit ist, und dass nur die specielle Ausführung und Anwendung dieser allgemeinen Kategorieen bei den uns erhaltenen späteren Metrikern vielfach eine irrige ist, weil diese Metriker im Einzelnen von dem in der Sprache dargestellten Rhythmus keine Kenntnis mehr besitzen. Wir werden die sämtlichen sich auf die Katalexis beziehenden Kategorieen, die durch die Metriker auf uns gekommen sind, als wichtige Fundamentalsätze der Metrik anerkennen müssen, wenngleich frühere Forscher sie so wenig beachten zu müssen glaubten, dass sie jetzt zum grossen Theile in Vergessenheit gekommen sind.

Die Katalexis bezieht sich nach der freilich oft nur lückenhaften Darstellung der Metriker entweder auf den Auslaut oder auf den Inlaut des Metrons oder der Periode. Vgl. hierüber die bei der Classification der Metra S. 347 vorläufig gegebenen Bestimmungen. Wir behandeln hier zunächst den Auslaut; den katalektischen Inlaut hat das folgende Capitel zu erörtern.

Der Auslaut wird von den Metrikern mit dem Namen *ἀπόϑεσις (depositio)* bezeichnet, ein Terminus, dem sicherlich ein hohes Alter zu vindiciren ist. Vgl. S. 415. Die Apothesis des

Metrons ist eine vierfache*): akatalektisch, katalektisch, brachykatalektisch, hyperkatalektisch**). Das Metron ist nämlich

1) ein *μέτρον ἀκατάληκτον*, wenn der letzte *πούς* desselben seinem Zeitumfange nach vollständig durch Silben ausgedrückt ist. Heph. 26: *Ἀκατάληκτα καλεῖται μέτρα ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει.* Der Ausdruck *ὁλόκληρος* findet sich bei den Rhythmikern wieder, und zwar in der guten Quelle A, aus welcher Aristides seine Darstellung vom *ἦθος* der Rhythmen schöpft, wie auch in der von ihm aus der Quelle B entlehnten Partie. Den *πόδες ὁλόκληροι* werden hier solche Tacte entgegengesetzt, in denen eine Pause (*χρόνος κενός*, genannt *λεῖμμα* oder *πρόςθεσις* S. 342) vorkommt. Aristid. p. 40 *πόδες ὁλόκληροι* und *πόδες ἀπὸ λειμμάτων ἢ προςθέσεων*, Aristid. p. 97 *ῥυθμοὶ ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν τοῖς περιόδοις ἔχοντες* und *ῥυθμοὶ βραχεῖς ἢ ἐπιμήκεις τοὺς κενοὺς ἔχοντες.*

2) *μέτρον καταληκτικόν*, wenn der letzte *πούς* eines Metrons unvollständig ist. *Καταληκτικὰ ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα* Heph. 27. Ueber die Bedeutung dieser metrischen Bildung überliefert die Metrik des Aristid. p. 50: *καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.*

3) *μέτρον βραχυκατάληκτον*, wenn einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron der ganze letzte Tact fehlt. *Βραχυκατάληκτα ὅσα ἀπὸ διποδίας ἐπὶ τέλους ὅλῳ ποδὶ μεμείωται* Heph. 27. *Βραχυκατάληκτα οἷς πούς δισύλλαβος ἐλλείπει* Aristid. 50. Die Metriker sehen, wie schon S. 391 bemerkt, irrthümlich auch den ionischen (und päonischen) Einzeltact als eine dipodische *βάσις* an.

4) *μέτρον ὑπερκατάληκτον*, wenn in einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron auf die letzte vollständige

---

*) Schol. Heph. 26. Tract. Harl. 319 *Εἰσὶ δὲ ἀποθέσεις τέσσαρες.* Pseudo-Atil. 336 *Depositionis genera sunt quatuor.* Misbräuchlich wird statt *ἀπόθεσις* auch *κατάληξις* gesagt, schol. Heph. 26 *ἰστέον ὅτι τὸ αὐτό ἐστιν ἀπόθεσις καὶ κατάληξις· καὶ γενικόν ἐστιν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεσις καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωσις.* Im letzteren Sinne (= *ἐλάττωσις*) kann *κατάληξις* auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

**) Heph. 26. 27 c. schol. Aristid. metr. 50. Tract. Harl. 319. Schol. Heph. B. 174. Mar. Vict. 80. Plotius 248. Pseudo-Atil. 336.

βάσις noch ein unvollständiger Einzeltact folgt. *Ὑπερκατάληκτα ὅσα πρὸς τῷ τελείῳ προςέλαβε μέρος ποδός* Heph. 27.

Wie man sieht, spielt in diesen Kategorieen die dipodische oder monopodische *βάσις* eine nicht unwichtige Rolle.

Die Metra der *ἐπιπλοκη τρίσημος* werden von allen Metrikern übereinstimmend nach dipodischen *βάσεις* gemessen. Hier ist die Terminologie in Beziehung auf die *ἀπόθεσις* folgende (wir wählen als Beispiel das *τρίμετρον* — für das *δίμετρον* braucht man sich bloss die erste *βάσις* desselben wegzudenken, für das *τετράμετρον* noch eine *βάσις* am Anfange hinzuzufügen):

τρίμ. ἀκατ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏓
τρίμ. καταλ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ ⏓	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑ – ⏒
τρίμ. βραχ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | – ⏒	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑ ⏓
δίμ. ὑπερκ.	– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | ⏓	⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏑

Folgt nach der letzten *βάσις* nur eine einzige Silbe, so zählt man bei der Megethos-Bestimmung des Metrons als *τρίμετρον*, *τετράμετρον*, *δίμετρον* nur die Zahl der vollständigen *βάσεις*; die schliessende Silbe ist eine *ὑπερκατάληξις*. Daher ist das vorliegende *ὑπερκατάληκτον τροχαϊκὸν* und *ἰαμβικὸν* kein *τρίμετρον*, sondern ein *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*.

Jede Schlusssilbe des vollständigen oder unvollständigen Metrons ist eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος*. Ausserdem lässt die vollständige, aber nicht die unvollständige (katalektische und brachykatalektische) *βάσις ἰαμβικὴ* eine anlautende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zu. Von den inlautenden *βάσεις τροχαϊκαὶ* lässt nur diejenige eine *ἀδιάφορος* zu, auf welche eine akatalektische oder katalektische *βάσις* folgt, nicht aber eine solche, welche einer brachykatalektischen *βάσις* oder einer *ὑπερκατάληξις* vorausgeht. Hephäst. sagt vom katalektischen *ἰαμβικὸν* p. 31: *δέχεται… τὸν ἴαμβον παραλήγοντα*, vom brachykatalektischen *τροχαϊκὸν* p. 336: *ἐὰν δὲ ᾖ βραχυκατάληκτον, οὐ βούλεται τὸν παραλήγοντα (πόδα) τετράσημον ἔχειν.*

Die Metriker vor Hephästion scheinen richtig gelehrt zu haben, dass der anlautende *πούς* einer katalektischen iambischen *βάσις* nicht aufgelöst werden könne, also nicht:

⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏑ ⏑́⏑ ⏒;

sie stellen aber unrichtiger Weise auch für den anlautenden *πούς* der katalektischen trochäischen Schluss-*βάσις* die gleiche Regel

auf. Hephästion verbessert hier seine Vorgänger und lehrt: das *τροχαϊκὸν καταληκτικὸν* nehme bisweilen auch im vorletzten Tacte (im *παραλήγων πούς*) den Tribrachys an pag. 36. 40: *ἔτι μέντοι καὶ ἐν τοῖς καταληκτικοῖς καὶ ὁ τρίβρᾰχυς ἐγχωρεῖ, καθάπερ προειρήκαμεν, οὐ μόνον ὁ τροχαῖος ὥς τινες οἴονται· παράδειγμα τόδε*

τῶν πολιτῶν ἄνδρας ὑμῖν δημιουργοὺς ἀποφανῶ.

Unrichtig aber stellt Hephästion nun auch für das katalektische Iambikon die Regel auf p. 31: *δέχεται … τὸν ἴαμβον παραλήγοντα ἢ σπανίως τρίβραχυν.* Wir müssen sagen: Die vorletzte Silbe im katalektischen Iambikon ist unlösbar.

Die Metra der *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος*. Die Metriker sehen die monopodischen *βάσεις*, nach denen sie gemessen werden, verkehrter Weise (S. 391) als Dipodieen an, und dehnen daher auch auf sie die *βραχυκατάληξις* und *ὑπερκατάληξις* aus.

τρίμ. ἀκατ. ⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – – –
τρίμ. καταλ. ⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – | ⏑⏑ –
τρίμ. βραχ. [⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – | ⏑⏑] – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – –
δίμ. υπερκ. [⏑⏑ – – | ⏑⏑ – – | ⏓] [– – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | –]

Die eingeklammerten (brachykatalektischen und hyperkatalektischen) Formen kommen aber in der Praxis nicht vor. — In den akatalektischen *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* ist die schliessende Doppelkürze stets contrahirt, die auslautende *βάσις* ist hier also stets ein Molossus. Man sollte daher denken, die unvollständige Form, welche auf zwei Längen ausgeht, würde ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος καταληκτικὸν* genannt, aber Hephästion bleibt der Auffassung des ionischen Tactes als einer Dipodie consequent, er nennt dasselbe *βραχυκατάληκτον* (die als „*πούς*“ *πυρρίχιος* angesehene Doppelkürze fehlt). Heph. 69.

Es kommt also von den *Ionici a minore* nur ein *μέτρον ἀκατάληκτον* und *καταληκτικόν*, von den *Ionici a maiore* nur ein *ἀκατάληκτον* und *βραχυκατάληκτον* vor. — Die *χοριαμβικά*, welche zu derselben *ἐπιπλοκὴ* gerechnet werden, übergehen wir hier (sie kommen fast nur in ungleichförmigen Metren vor vgl. S. 367).

Die Metren des *γένος παιωνικόν**). Der einzelne

*) Wir dürfen uns hier des Ausdrucks *πεντάσημος ἐπιπλοκὴ* nicht bedienen, vgl. S. 377. 378.

Päon, der als *πούς κύριος* ein *τετρασύλλαβος* ist (‒ ⏑⏑⏑), wird gleich dem Ionicus als Dipodie angesehen, und auch hier heisst es von dem *μέτρον ἀκατάληκτον* (wie von den akatalektischen *Ionici a maiore*), dass für die schliessende Doppelkürze stets eine Contraction eintreten müsse (also der *κρητικὸς* ‒ ⏑ ‒ oder der *παίων τέταρτος* ⏑⏑⏑ ‒ statt des *παίων πρῶτος* ‒ ⏑⏑⏑). Und so sollte man analog dem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* folgende Nomenclatur erwarten:

τρίμ. ἀκατ. ‒ ⏑⏑⏑ | ‒ ⏑⏑⏑ | ‒ ⏑ ‒ |, analog ‒ ‒ ⏑⏑ | ‒ ‒ ⏑⏑ | ‒ ‒ ‒ |
τρίμ. καταλ.
τρίμ. βραχ. ‒ ⏑⏑⏑ | ‒ ⏑⏑⏑ | ‒ ⏑ , analog ‒ ‒ ⏑⏑ | ‒ ‒ ⏑⏑ | ‒ ‒
δίμ. ὑπερκ. ‒ ⏑⏑⏑ | ‒ ⏑⏑⏑ | ‒ , analog ‒ ‒ ⏑⏑ | ‒ ‒ ⏑⏑ | ‒

Aber es wird die Form ‒ ⏑⏑⏑ | ‒ ⏑⏑⏑ | ‒ ⏑ ein *καταληκτικόν*, nicht *βραχυκατάληκτον* genannt; von der hyperkatalektischen Form ‒ ⏑⏑⏑ ‒ ⏑⏑⏑ ‒ reden die Metriker nicht. Ebenso fehlen uns über die Nomenclatur der anakrusischen Päone die Angaben der Metriker.

Die Metra der *ἐπιπλοκὴ τετράσημος*. Hier ist Nomenclatur in Beziehung auf die *ἀπόθεσις* am complicirtesten und noch dazu verschieden bei den verschiedenen Metrikern. Nach Hephästion und den meisten übrigen soll jedes dactylische Metron nach monopodischen, jedes anapästische nach dipodischen *βάσεις* gemessen werden, und somit werden für die dactylische und die anapästische Apothesis verschiedene Terminologieen angewandt; für die dactylische:

τετράμετρον ἀκατάληκτον: ‒ ⏑⏑ | ‒ ⏑⏑ | ‒ ⏑⏑ | ‒ ⏑⏑
τετράμ. κατ. εἰς δισύλλαβον: ‒ ⏑⏑ | ‒ ⏑⏑ | ‒ ⏑⏑ | ‒ ⏑
τετράμ. κατ. εἰς συλλαβήν: ‒ ⏑⏑ | ‒ ⏑⏑ | ‒ ⏑⏑ | ‒

Hier reden Hephästion und die meisten übrigen weder von einem *βραχυκατάληκτον*, noch einem *ὑπερκατάληκτον*, dagegen unterscheiden sie zwei verschiedene Arten des *μέτρον καταληκτικόν*, ein *μ. κατ. εἰς δισύλλαβον* (sc. *πόδα λῆγον*), wenn die *κατακλεὶς* eine *δισύλλαβος* ist, und ein *μ. κατ. εἰς συλλαβήν*, wenn die *κατακλεὶς* eine *μονοσύλλαβος* ist.

Für die dipodisch gemessenen anapästischen Metra ist die Nomenclatur folgende:

τρίμετρον ἀκατάληκτον	⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑–
τρίμ. κατ. εἰς δισύλλ.	⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑
τρίμ. κατ. εἰς συλλαβ.	⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑
τρίμετρον βραχυκατάληκτον	⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–
δίμ. ὑπερκ. εἰς δισύλλ.	⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑
δίμ. ὑπερκ. εἰς συλλαβ.	⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑– | ⏑

Hier wird die Kategorie *εἰς δισύλλαβον* und *εἰς συλλαβὴν* zugleich mit der Kategorie der *καταλ.*, *βραχυκατάλ.* und *ὑπερκατάλ.* verbunden.

Dieser hephästioneischen Nomenclatur steht eine andere in der Metrik des Aristides p. 50. 52 (andeutungsweise auch von Victor. p. 101. 103) überlieferte entgegen. Für die *δακτυλικὰ* bis inclus. zum *ἑξάμετρον* stimmt Aristides mit Hephästion völlig überein. Aber ebenso wie diese *δακτυλικὰ* werden von ihm auch die gleich grossen *ἀναπαιστικὰ* gemessen, d. h. sie haben monopodische (nicht, wie Hephästion will, dipodische) *βάσεις*:

δίμετρον	–⏑⏑ | –⏑⏑
	⏑⏑– | ⏑⏑–
τρίμετρον	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑
	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑–
τετράμετρον	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑
	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑–
πεντάμετρον	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑
	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑–
ἑξάμετρον	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑
	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑–

und demzufolge auch dieselbe Art der Apothesis wie die *δακτυλικά*, z. B.

τετράμετρ. ἀκατάληκτον	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑
	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑–
τετρ. καταλ. εἰς δισύλλ.	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑
	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑
τετρ. καταλ. εἰς συλλαβ.	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –
	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑

Hat aber ein *δακτυλικὸν* oder *ἀναπαιστικὸν* mehr als 6 *πόδες*, so wird von Aristides sowohl das eine wie das andere nicht nach monopodischen, sondern dipodischen *βάσεις* gemessen, z. B.

τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβήν

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑, – *)

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –, ⏑.

Hiernach ist also sowohl das aus 4, wie das aus 8 *πόδες* bestehende *δακτυλικὸν* oder *ἀναπαιστικὸν* ein *τετράμετρον*. Aber Aristides lehrt ferner: bis zu einem Megethos von 6 Tacten heisst das *δακτυλικὸν* und *ἀναπαιστικὸν* ein „*μέτρον ἁπλοῦν*“; überschreitet es dies Megethos, dann ist es ein in 2 Kola zerfallendes „*μέτρον σύνθετον*“. Also das aus 4 Tacten bestehende „*τετράμετρον*“ ist ein *τετράμετρον ἁπλοῦν*, das aus 8 Tacten oder 4 Dipodieen bestehende ein *τετράμετρον σύνθετον* **). In dieser Terminologie liegt ein letzter Rest der § 27 behandelten alten Theorie vom Unterschiede der *περίοδος ἀσύνθετος* (*μονόκωλος*) und *σύνθετος* (*δίκωλος*). Das aus 8 dactylischen oder anapästischen Tacten bestehende *τετράμετρον σύνθετον* des Aristides ist in der That eine *περίοδος σύνθετος δίκωλος*, und ebenso sind die aus 2, 3, 4, 5 Dactylen oder Anapästen bestehenden *μέτρα ἁπλᾶ* des Aristides in Wahrheit *περίοδοι ἀσύνθετοι μονόκωλοι*. Das aus 6 Dactylen oder Anapästen bestehende Metron, welches Aristides ebenfalls ein *ἁπλοῦν* nennt, ist wenigstens b i s w e i l e n eine monokolische *περίοδος ἀσύνθετος*, nämlich bei

---

*) Nach der Theorie des Hephästion würde dies in seinem Encheiridion nicht erwähnte *δακτυλικὸν* ein „*ὀκτάμετρον*“ sein. Vgl. fragm. de versib. in Eichenfeld u. Endlicher Analect.: *Octametrum catalecticum quo usus est Stesichorus in Sicilia*

Audiat haec nostri mela carminis et tunc pervia rura volabit.

Dagegen stimmt Mar. Vict. p. 103 mit Aristides: *cum anapaesticus versus et septem et octo pedum reperiatur, placuisse maioribus eum per syzygias caedi, non alias quam si dactyl(ic)us supergrederetur hexametrum, utique per syzygias scanderetur.*

**) Dies ist der Inhalt folgender Stellen des Aristides: p. 50 *τὸ μὲν γὰρ* [*δακτυλικὸν*] *καθ' ἕνα βαίνεται πόδα καὶ προχωρεῖ σύνεγγυς κδ' χρόνων . . ., τὰ δὲ* [*ἄλλα*] *κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ' χρόνων* [libb. *προχώρων χρόνων*] *ἢ ὀλίγῳ πλειόνων, ὅθεν τινὲς τὰ ὑπερβαίνοντα τὸ προειρημένον τῶν χρόνων μέγεθος* [d. i. *κδ'*], *διαιροῦντες εἰς δύο, σύνθετα προσηγόρευσαν.* — p. 52 *βαίνουσι* [libb. *παραβαίνουσι*] *δέ τινες αὐτὸ* [d. i. *τὸ δακτυλικὸν*] *καὶ κατὰ συζυγίαν, ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά.* — p. 52 *τὸ ἀναπαιστικὸν . . . ἄρχεται μὲν ἀπὸ διμέτρου καὶ προχωρεῖ μέχρι τετραμέτρου. καὶ ὅτε μέν ἐστιν ἁπλοῦν, καθ' ἕνα πόδα γίνεται· ὅτε δὲ σύνθετον δι' ἣν προείπομεν αἰτίαν, κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν.*

kyklischer, d. i. 18zeitiger, nicht bei 24zeitiger Messung; in den meisten Fällen ist es eine aus 2 tripodischen Kola bestehende *περίοδος σύνθετος* und muss alsdann ungeachtet seiner monopodischen Messung zu den *μέτρα σύνθετα* gerechnet werden.

Bei Aristides besteht somit für die dactylischen und die anapästischen Metra völlige Gleichheit in Beziehung auf die bald monopodische, bald dipodische Messung und die hierauf sich gründende Auffassung der Apothesis. Dieser Discrepanz zwischen Aristides und Hephästion haben wir nun noch eine von Hephästions Scholiasten p. 26 uns überlieferte Auffassung hinzuzufügen. Hier heisst es: *ἰστέον οὖν ὅτι ἐὰν τὰ δακτυλικὰ ἢ ἀναπαιστικὰ βαίνηται κατὰ συζυγίαν, ἔχει ἀποθέσεις ἕξ*, worauf an einer dactylischen Tetrapodie (mit einem Beispiele aus Alkman *Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός*) folgende Nomenclatur gegeben wird:

(δίμετρον) ἀκατάληκτον	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
καταληκτ. εἰς δισύλλ.	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑
καταληκτ. εἰς συλλαβ.	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –
βραχυκατάληκτον	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
(μονομ.) ὑπερκ. εἰς δισύλλ.	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑
ὑπερκ. εἰς συλλαβ.	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –

Ein aus 4 Dactylen bestehendes *μέτρον* wird hier also (abweichend von der Dactylen-Messung Hephästions und Aristides') genau so gemessen, wie Hephästion (nicht aber Aristides) ein gleich grosses anapästisches Metron auffasst, nämlich als *δίμετρον*. — Die sämtlichen von den Metrikern überlieferten Auffassungen der *δακτυλικὰ* und *ἀναπαιστικὰ* sind auf folgende Tabelle übersichtlich zusammengefasst: A bedeutet Aristides, H Hephaestion, S Schol. Heph. p. 26; eine Beurtheilung dessen, was hier richtig oder unrichtig ist, kann erst § 38 gegeben werden.

[*Μέτρα ἁπλᾶ* Arist.]

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ *δίμετρον* A. H.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – *δίμετρον* A.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ *τρίμετρον* A. H, *δίμετρον βραχυκ.* S.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – *τρίμετρον* A. , *δίμετρον βραχυκ.* H. S.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ *τετράμετρον* A. H., *δίμετρον* S.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – *τετράμετρον* A. , *δίμετρον* H. S.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ *πεντάμετρον* A. H.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – *πεντάμετρον* A, *τρίμετρον βραχυκ.* H.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏖ *ἑξάμετρον* A. H, *τρίμετρον* s. § 34.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – *ἑξάμετρον* A. , *τρίμετρον* H.

[*Μέτρα σύνθετα* Arist.]

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑ | –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–– *τετράμετρον* A, *ὀκτάμετρον* H.
⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– | ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏒ *τετράμετρον* A. H.

Ausser den genannten Terminis bedienen sich die Alten für die katalektischen Metren oder Reihen auch noch der Bezeichnung *πενθημιμερὲς* und *ἑφθημιμερὲς* (sc. *κόμμα*):

πενθημιμερές	*ἑφθημιμερές*
–⏑⏑ | –⏑⏑ | ⏒	–⏑⏑ | –⏑⏑ | –⏑⏑ | –
⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏖	⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏑⏑– | ⏒
–⏑ | –⏑ | ⏒	–⏑ | –⏑ | –⏑ | ⏒
⏑– | ⏑– | ⏖	⏑– | ⏑– | ⏑– | ⏖

Mit der brachykatalektischen Messung hängt der Name *ἡμιόλιον* zusammen, womit ein aus anderthalb dipodischen *βάσεις* bestehendes *κῶλον* häufig bezeichnet wird, namentlich das *τροχαϊκόν*.

–⏑–⏑ | –⏑.

§ 36.
Μέτρα ἀκατάληκτα.

Von allen Metren sind die Päonen diejenigen, welche eine entschiedene Vorliebe für akatalektische Apothesis haben. Nach ihnen ist dieselbe bei den Dactylen, sodann bei den Iamben am häufigsten. Trochäen, beide Ionici, ganz besonders aber die Anapästen haben eine ganz entschiedene Abneigung dagegen. — Wir betrachten die Akatalexis nach den beiden Klassen der thetischen und anakrusischen Metra.

I. Die thetischen Metra oder Perioden, d. h. die mit der *θέσις* anlautenden, gehen bei akatalektischer Bildung auf die *θέσις* aus. Die thetischen *πόδες κύριοι* haben entweder eine Kürze oder Doppelkürze zur *ἄρσις*: eine Kürze (oder irrationale Länge) der 3zeitige Trochäus, eine Doppelkürze der Dactylus, der 5zeitige Päon und der 6zeitige *Ionicus a maiore.* Im Ausgange der Periode wird „*σεμνότητος ἕνεκεν*“ (Aristid. p. 50) die Doppelkürze der *ἄρσις* vermieden, es tritt Contraction derselben zur Länge ein, daher

⏊ ⏑⏑ ⏊ – , statt ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑
⏊ ⏑⏑⏑ ⏊ ⏑ –, statt ⏊ ⏑⏑⏑ ⏊ ⏑⏑⏑
⏊ – ⏑⏑ ⏊ – –, statt ⏊ – ⏑⏑ ⏊ – ⏑⏑,

dagegen hat die einzeitige *ἄρσις* des Trochäus in der Apothesis nichts auffallendes

⏊ ⏑ ⏊ ⏑

Die aus Contraction der Doppelkürze entstandene Länge der *ἀπόθεσις* kann natürlich wegen der *τελευταία ἀδιάφορος* durch eine Kürze ersetzt, die schliessende trochäische Kürze der *ἀπόθεσις* kann umgekehrt durch eine irrationale anderthalbzeitige Länge vertreten werden

. . . . . ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏒
. . . . . ⏊ ⏑⏑⏑ ⏊ ⏑ ⏒
. . . . . ⏊ – ⏑⏑ ⏊ – ⏒
. . . . . ⏊ ⏑ ⏊ ⏑

Dies sind die Formen der akatalektischen *ἀπόθεσις* für die gleichförmigen thetischen Metren. Indess kommen die thetischen *μέτρα ἀκατάληκτα* des *τρίσημον* und *ἑξάσημον γένος* sehr selten vor; Hephästion weiss für jedes nur ein einziges Beispiel anzuführen, ein akatalektisches *τετράμετρον τροχαϊκόν*:

κλῦθί μευ γέροντος εὐέ|θειρα χρυσόπεπλε κοῦρα

und ein akatalektisches *δίμετρον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*, genannt *Κλεομάχειον*

⏊ – ⏑⏑ , ⏊ – –
τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν

(— es braucht wohl nicht daran erinnert zu werden, dass hier akatalektische „*μέτρα*" d. i. Perioden gemeint sind, denn akatalektische *κῶλα τροχαϊκὰ* und *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* im Inlaute einer Periode sind häufig genug —). Sehr zahlreich dagegen sind die *μέτρα δακτυλικὰ* und *παιωνικὰ* mit akatalektischer Apothesis. Die päonischen sind bis auf wenig Ausnahmen durchgängig akatalektisch gebildet, das *τετράμετρον ἀκατάληκτον*:

Ὦ πόλι φίλη Κέκροπος, | *αὐτοφυὲς Ἀττική*
χαῖρε λιπαρὸν δάπεδον, | *οὖθαρ ἀγαθῆς χθονός* Arist. Georg.
Ὦ μακάρι' Αὐτόμενες | *ὥς σε μακαρίζομεν* Arist. Vesp.
Φημὶ δὲ βροτοῖσι πολὺ | *πλεῖστα παρέχειν ἐγώ*
καὶ πολὺ μέγιστ' ἀγαθά· | *ταῦτα δ' ἀποδείξομεν* Eupol. Kol.

Dasselbe Metron mit Contractionen (*ἀμφίμακρον*) im Inlaut:

Μήτε Μούσαις ἀνακα|λεῖν ἑλικοβοστρύχους
μήτε Χάριτας βοᾶν | *εἰς χόρον Ὀλυμπίας*,

ἐνθάδε γάρ εἰσιν ὥς | φησιν ὁ διδάσκαλος Arist. Therm. deut.
Μᾶτερ ὦ πότνια, | κλῦθι, νυμφᾶν ἁβρᾶν
Δῶρι, κυμοκτύπων | ἥραν' ἁλίων μυχῶν Simmias,

mit Auflösung und Contraction in demselben Tacte (παίων τέταρτος), was sehr selten ist:

Ἐν ἀγορᾷ δ' αὖ πλάτανον | εὖ διαφυτεύσομεν Arist. Georg.
Θυμελικὰν ἴθι μάκαρ | φιλοφρόνως εἰς ἔριν.

mit durchgängiger Auflösung der θέσεις (πεντάβραχυς im Inlaut, παίων τέταρτος im Auslaut):

Σέ ποτε Διὸς | ἀνὰ πύματα || νεαρὲ κόρε | νεβροχίτων.

Ferner das päonische πεντάμετρον ἀκατάληκτον, nach dem Komiker Theopomp von den Metrikern Θεοπόμπειον genannt:

Πάντ' ἀγαθὰ δὴ γέγονεν ἀνδράσιν ἐμῆς ἀπὸ συνουσίας Theopomp. Paid.

Unter den dactylischen μέτρα ἀκατάληκτα steht obenan als das älteste und berühmteste das ἑξάμετρον ἡρῷον, genannt ἔπος:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πη|ληϊάδεω Ἀχιλῆος.

Archilochus, Anakreon u. A. bilden akatalektische τετραποδίαι δακτυλικαί (μέτρον Ἀρχιλόχειον)

Φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι Archil. Ep.
Ἁδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ Anacr.
Μνᾶται δηῦτε φαλακρὸς Ἄλεξις Anacr.

Alkman und Stesichoros bilden akatalektische τετράμετρα δακτυλικά, genannt Στησιχόρεια (von Hephästion nicht angeführt, von andern unrichtig *octametrum* genannt, — die richtige Bezeichnung als τετράμετρα bei Aristid. vgl. § 35):

Πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὅκα | θεοῖσιν ἄδῃ πολύφοινος ἑορτά Alcm. 26.
Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν Stesich. 2.

Ferner kommt vor ein akatalektisches πεντάμετρον δακτυλικόν, wie das vorige Στησιχόρειον (Serv. p. 369) oder auch Σιμμίειον (Hephäst. p. 42) genannt:

Χαῖρε ἄναξ ἕταρε, ζαθέας μάκαρ ἥβας Simm.
Χρύσεον ὄφρα δι' Ὠκεάνοιο περάσας Stesich. 8.

Die hier angewandte Bezeichnung akatalektische δακτυλικὰ ist gegen die Theorie Hephästions und fast aller übrigen Me-

triker, denn wie wir § 35 gesehen, werden diese Metra *καταληκτικὰ εἰς δισύλλαβον* genannt.*) Doch ist diese Terminologie der Metriker ohne allen Zweifel verkehrt und verstösst gegen die Consequenz ihres eigenen Systems. Denn *καταληκτικὰ* sind diejenigen Metra „*ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα*“, *ἀκατάληκτα* diejenigen, „*ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει*“. Nun ist aber der „*τελευταῖος πούς*“ z. B. des heroischen Hexameters, des Stesichoreions gerade so gut ein *ὁλόκληρος* und gerade so wenig ein „*μεμειωμένος*“ als der schliessende *ἀμφίμακρος* der vorhergenannten päonischen Tetrameter und Pentameter, und als der schliessende *μολοσσὸς* des ionischen Kleomacheions; sind diese päonischen und ionischen Metra *ἀκατάληκτα*, so ist es auch das dactylische Hexametron. Es kann allerdings der schliessende Spondeus nach dem Gesetze der *τελευταία ἀδιάφορος* in einen Trochäus übergehen, aber nach demselben Gesetze geht der schliessende Amphimakros der Päonen in den Dactylus, der schliessende Molossus des akatalektischen Ionikon a maiore in die Tactform – – ⏑ über, ohne dass diese Metra dadurch zu katalektischen würden. Dass der Schlussspondeus des dactylischen Hexametrons ein contrahirter Dactylus ist, hätten die Metriker um so eher einsehen müssen, als sie von den beiden andern *πόδες* mit schliessender doppelkurzen *ἄρσις* ausdrücklich den Satz aufstellen, dass diese Doppelkürze in der katalektischen *ἀπόθεσις* des Metrons zu einer Länge contrahirt werden müsse. Ihre Auffassung der akatalektischen *δακτυλικὰ* als *καταληκτικὰ εἰς δισύλλαβον* ist hiernach eine entschiedene Inconsequenz. Doch lässt sich der Grund dieses Versehens erklären.

Es gibt nämlich auch dactylische Metra, welche in der Apothesis auf den Dactylus ausgehen, und zwar ist dessen schliessende Kürze ebenso gut des Uebergangs in eine irrationale Länge fähig, als die schliessende Kürze des trochäischen Metrons. Zu den dactylischen *μονοειδῆ* oder *καθαρὰ* dieser Bildung gehört das *hexametrum Ibycium* Serv. 370

Αἰεί μ' ὦ φίλε θυμέ, τανύπτερος ὡς ὅκα πορφυρίς Ibyc. 4

---

*) Die Auffassung als akatalektischer Metra bei dem Anonym. *περὶ τοῦ ἡρωικοῦ μέτρου* im Append. ad Dracon. ed. Furia p. 42.

und die noch häufigere Tetrapodie, genannt *μέτρον Ἀλκμανικόν* (Serv. 369. Mar. Vict. 98):

Ἠρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι Sapph.
Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ὕμνον καὶ χαρίεντα τίθει χορόν Alcm.

Wir haben keine Garantie, dass jede der vorstehenden Reihen ein selbständiges Metron bildet und dass somit der auslautende Dactylus in der *ἀπόθεσις* einer Periode steht. Die Tragiker bilden in ihren Monodieen lange hypermetrische Perioden aus solchen dactylisch auslautenden Tetrapodieen und auch Soppho, Alcäus, Alkman mögen diese Art der Composition angewandt haben. Sicher ist es nur von dem schliessenden Dactylus der zuletzt angeführten alkmanischen Reihe, dass er in der Apothesis einer Periode steht, denn er bildet zugleich das Ende einer Strophe — alle drei alkmanischen Tripodieen machten, wie uns überliefert ist, eine trikolische Strophe aus. Wir können demnach das *ἐπιβάλλομαι* der angeführten sapphonischen Tetrapodie nicht als Beweis anführen, dass der auslautende Dactylus einer Periode eine schliessende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* gestattet. Aber von den bei Archilochus vorkommenden Tetrapodieen mit auslautendem Dactylus sagt Hephästion p. 93 ausdrücklich: *γίνεται δὲ ὁ τελευταῖος τῆς τετραποδίας διὰ τὴν ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον καὶ κρητικός:*

καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους.

Wie ist es nun zu erklären, dass in den genannten dactylischen Reihen, dem *ἑξάμετρον Ἰβύκειον* und der *τετραποδία Ἀρχιλόχεια*, die akatalektische Apothesis einen rein dactylischen Ausgang zulässt, während die Apothesis doch sonst unverkennbar verlangt, dass hier die auf eine zweisilbige *ἄρσις* auslautende Doppelkürze contrahirt wird? Die Antwort kann wohl nur die sein, dass diese Dactylen keine vierzeitige, sondern dreizeitige oder kyklische Dactylen sind; die *ἄρσις* derselben besteht nicht in den zwei letzten Kürzen, sondern bloss in der letzten Kürze wie beim Trochäus

ϑ	ᾰ	ϑ	ᾰ	ϑ	ᾰ	ϑ	ᾰ
–	◡	–	◡	–	◡	–	⏑̄
–◡	◡	–◡	◡	–◡	◡	–◡	⏑̄

Eben hieraus ist auch zu erklären, dass die schliessende Kürze des auslautenden Dactylus eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* (*ἄρσις ἄλογος*) ist. Das Gesetz für den Auslaut der thetischen *μέτρα ἀκατάληκτα* wird hiernach folgendermassen zu fassen sein: *ἀκατάληκτα* aus thetischen dreizeitigen Tacten (Trochäen und kyklischen Dactylen) gehen auf ihre einsilbige *ἄρσις* aus, welche in der *ἀπόθεσις* in die irrationale Länge übergehen kann; *ἀκατάληκτα* aus längeren Tacten (vierzeitigen Dactylen, Päonen, Ionici) contrahiren die Doppelkürze ihrer *ἄρσις* in der *ἀπόθεσις* stets zu einer Länge und daher besteht hier der auslautende Tact in einem Spondeus, Amphimakros, Molossus; doch ist an Stelle der auslautenden Länge in der *ἀπόθεσις* die Kürze gestattet.

Aber worin hat diese Substituirung der Kürze an Stelle der zweizeitigen Länge ihren Grund? Sie beruht nicht auf demselben Princip wie die Substituirung der irrationalen Länge an Stelle der einzeitigen Kürze im schliessenden Trochäus, denn diese *ἄρσις ἀδιάφορος* muss gerade so erklärt werden wie der Spondeus an den inlautenden geraden Stellen der trochäischen Reihe; es ist nicht der Begriff der *ἀπόθεσις*, wodurch sie hervorgerufen wird, sondern das § 32 besprochene rhythmische Verhältnis. Die umgekehrte Substituirung der Kürze an Stelle der Länge im schliessenden Spondeus, Amphimakros, Molossus aber ist geradezu (wenigstens für die *μονοειδῆ μέτρα*) an die Apothesis des Metrons oder der Periode gebunden. Haben wir hier eine einzeitige Pause anzunehmen, also

– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡ ∧
– ◡◡◡ – ◡◡◡ – ◡◡ ◡ – ◡◡ ∧
– – ◡◡ – – ◡ ∧ ?

Dann würden streng genommen diese Metra nur dann, wenn sie auf die Länge ausgiengen, *ἀκατάληκτα* sein, denn nur in diesem Falle wäre ihr *τελευταῖος πούς* ein *ὁλόκληρος*; in der vorliegenden Schlussform, wo statt der Länge eine Kürze steht, würde der schliessende Tact wegen des hinzugefügten *λεῖμμα* unter die Kategorie der katalektischen *μέτρα* fallen. Aber die Pause wird diese Gleichgültigkeit des Schlusses gegen die Prosodie nicht erklären können. Denn wie kommt es dann, dass z. B. im dikatalektischen *μέτρον ἐλεγεῖον*, wo auch im Inlaute eine Pause statt findet

⏊ ◡◡ ⏊ ◡◡ ⏊ $\overline{\wedge}$ | ⏊ ◡◡ ⏊ ◡◡ ⏊ $\overline{\wedge}$ ||,

wie in jedem anderen Metron nur die Schlusssilbe des auslautenden, aber nicht des inlautenden Kolons *ἀδιάφορος* ist? Nach der obigen Annahme müsste die schliessende *ἀδιάφορος* des Elegeions folgendermassen erklärt werden

⏗ ⏖ ⏗ ⏖ ⏗ Λ̄ | ⏗ ⏖ ⏗ ⏖ ⏑́ Λ Λ̄ ||;

würde hier das *λεῖμμα* der Grund für die auslautende *ἀδιάφορος* sein, so müsste auch im Inlaute folgende Prosodie möglich sein:

⏗ ⏖ – ⏖ ⏑́ Λ Λ̄ | – ⏖ – ⏖ ⏑́ Λ Λ̄ ||

Aber dies ist nicht der Fall, und so reichen wir denn mit Annahme des *λεῖμμα* auch für die Erklärung der auslautenden *ἀδιάφορος* nicht aus. Ohnehin gibt der Bericht über das Ethos der Rhythmen bei Aristid. p. 97 an: *οἱ μὲν βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἔχοντες* (sc. *ῥυθμοί*, also Perioden mit einem *λεῖμμα*), *ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς*, und mit diesem Urtheile würde das Ethos der heroischen Verse wenig übereinstimmen, wenn diejenigen von ihnen, welche auf einen Trochäus ausgiengen, nach der obigen Annahme ein *λεῖμμα* hätten. Wir müssen es aufgeben, für die Erklärung der in der Apothesis statt findenden Substitution der Kürze an Stelle einer zweizeitigen Länge unsere Zuflucht zum *λεῖμμα* oder zur einzeitigen rhythmischen Pause zu geben. Ihrer rhythmischen Bedeutung nach muss diese Kürze die Geltung einer Länge haben, und wir können nicht umhin, sie in die Kategorie der in § 19 u. 20 besprochenen, als rhythmische Längen fungirenden sprachlichen Kürzen zu stellen.

b. Die anakrusischen *μέτρα ἀκατάληκτα* (d. h. die mit einer *ἄρσις* anlautenden) gehen in der akatalektischen *ἀπόθεσις* auf die *θέσις* aus — wir lassen die anakrusischen Päonen zunächst unberücksichtigt —:

⏑ ,– | ⏑ ,– | ⏑ ,– | ⏑ ,⏓ ||
⏖,– | ⏖,– | ⏖,– | ⏖,⏒ ||
⏖,– – | ⏖,– – | ⏖,– ⏓ ||

Die schliessende *συλλαβὴ ἀδιάφορος* ist ebenso aufzufassen wie die schliessende *ἀδιάφορος* des Spondeus, Amphimakros und Molossus, die wir soeben besprochen, nur dass in dem einen Falle die durch eine sprachliche Kürze ausgedrückte *μικρὰ δίσημος* (oder *τετράσημος*) der *ἄρσις*, im andern der *θέσις* angehört.

Aeusserst selten werden anapästische Perioden mit akatalektischer Apothesis gebildet. Die Beispiele wollen mit Mühe

zusammen gesucht werden. Wir treffen zunächst einige *ὑπέρμετρα*, die mit akatalektischer Reihe schliessen:

κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν Pers. 934.

Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών Pers. 961.

ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως Ran. 376.

καὶ πόθεν ἔμολον, ἐπὶ τίνι τ' ἐπίνοιαν Av. 405.

ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν | ἱερὸν τέμενος Lysistr. 483.

Dies sind tetrapodische, — das erste und letzte dipodische *κῶλα*, als Schluss anapästischer Hypermetra. In gleicher Weise scheint eine akatalektische Tripodie den Schluss zu bilden Av. 330

φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ | περίβαλε περί τε κύκλωσαι.

Ein selbstständiges Metron bildet ferner die akatalektische Pentapodie Acharn. 284

σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή,

vielleicht auch Ibyc. fr. 2:

ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

Nach Hephästions Auffassung sind zwar diese anapästischen Tripodieen und Pentapodieen keine *ἀναπαιστικὰ ἀκατάληκτα*, sondern *βραχυκατάληκτα*, doch vgl. § 38. — Die Spärlichkeit der Beispiele zeigt, welche Abneigung die Alten im anapästischen Rhythmus gegen eine akatalektische Apothesis hatten.

Viel häufiger kommen iambische Metra mit akatalektischer Apothesis vor. Dahin gehört vor allen das Trimetron:

Ἔστε ξένοισι μειλίχοις ἐοικότες.

Aber auch iambische Tetrametra der eigentlichen Melik sind häufig akatalektisch, besonders bei den Tragikern. Ein Beispiel aus Alkm. gibt Hephäst. p. 32

Δέξαι με κωμάζοντα, δέ|ξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

Minder häufig sind akatalektische Dimetra als selbstständige Metra; nach Hephäst.:

Ἐρῶ τε δηὖτε κοὐκ ἐρῶ
καὶ μαίνομαι κοὐ μαίνομαι.

Für *μέτρα καθαρὰ* aus Ionici a minore ist akatalektische Apothesis viel seltener als die katalektische. Die *μέτρα δίκωλα* sind fast durchgängig katalektisch. Akatalektisch das *τρίμετρον*:

Τί με Πανδίονις ὤραννα χελιδών Sapph.

Sodann treffen wir bisweilen akatalektischen Schluss in den ionischen *ὑπέρμετρα*, wie in dem von Horaz nachgebildeten *ὑπέρμετρον δεκάμετρον* des Alcäus (vgl. S. 208)

.... *metuentis patruae verbera liguae,*

doch ist auch hier katalektische Apothesis ungleich häufiger.

§ 37.
Μέτρα καταληκτικά.

a. Den thetisch anlautenden *μέτρα καταληκτικὰ* fehlt in der Apothesis die *ἄρσις* des letzten Tactes

⏒́ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́ (⏑)
⏒́ ⏑⏑ ⏒́ ⏑⏑ ⏒́ ⏑⏑ ⏒́ (⏑⏑)
⏒́ – ⏑⏑ ⏒́ – ⏑⏑ ⏒́ – (⏑⏑)
⏒́ ⏑⏑⏑ ⏒́ ⏑⏑⏑ ⏒́ ⏑ (⏑⏑)

Statt der zweifachen *καταληκτικὰ δακτυλικά, εἰς δισύλλαβον* und *εἰς συλλαβήν*, dürfen wir, wie § 36 gezeigt, nur eine einzige Art statuiren, nämlich diejenigen, welche die Alten als *καταλ. εἰς συλλαβὴν* bezeichnen (die *καταλ. εἰς δισύλλαβον* sind akatalektisch). Auch für die vorliegenden *ἰωνικὰ* müssen wir von den Alten abweichen. Sie nennen dieselben *βραχυκατάληκτα*, weil sie irrthümlich den Ionicus als eine aus einem spondeischen und pyrrhichischen Tacte bestehende Dipodie ansehen und ein Fehlen dieses vermeintlichen pyrrhichischen *πoὺς τελευταῖος* annehmen. Wir haben sie als *ἰωνικὰ καταληκτικὰ* aufzufassen, ebenso wie die analogen *καταληκτικὰ παιωνικά.*

Seinem rhythmischen Werthe nach steht der katalektische Tact der Apothesis den vorausgehenden *πόδες ὁλόκληροι* völlig gleich. „Bloss das Metrum ist unvollständig, aber nicht der durch das Metrum dargestellte Rhythmus; *rhythmi qua coeperunt sublatione et positione ad finem usque decurrunt*“ Quintil. inst. 9, 4, 50. 55.

Diese Gleichheit zwischen dem katalektischen und akatalektischen Tacte wird durch Hinzutritt einer Pause bewirkt. Sie muss bei den Trochäen ein einzeitiges *λεῖμμα* ∧), bei den übrigen eine zweizeitige *πρόςθεσις* (∧̄) sein. Von einer solchen Pause spricht Quintil. instit. 9, 7, 98, sowie auch Augustin de musica 4, 14, der für ein katalektisch dactylisches Metrum ausdrücklich ein silentium von 2 tempora (also eine *δίσημος πρόςθεσις*) angibt.

Trochäische Perioden haben fast durchgängig katalektische Apothesis. Es hängt dies ohne Zweifel damit zusammen, dass im Ausgange der Periode nicht gern eine kurze Arsis-Silbe geduldet wird, weshalb auch in der akatalektischen Apothesis die Contraction der zweisilbigen *ἄρσις* (der Dactylen, Ionici a maiore und Päonen) zu einer Länge, Aristid. p. 50 „*σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως*“.

Die hierher gehörenden trochäischen Metren sind das häufige *τετράμετρον καταληκτικόν*

Ἐρξίη πῇ δῆτ' ἄνολβος | ἀθροΐζεται στρατός,

sowie das durch mehrmalige Wiederholung der ersten Reihe dieses Metrons hervorgegangene trochäische *ὑπέρμετρον*.

Ferner das *δίμετρον καταληκτικὸν* oder *ἑφθημιμερές*, welches nur in melischen Strophen unter andere meist längere Reihen gemischt ein selbstständiges *μέτρον* für sich bildet, genannt *ληκύθιον* oder auch *Εὐριπίδειον*

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης Phoen. 250;

endlich das seltene *τρίμετρον καταληκτικὸν* des Archilochus, von Einigen *ἀκέφαλον ἰαμβικὸν* genannt:

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδεισάμην.

Dactylische Perioden mit katalektischer Apothesis sind nicht so häufig als *δακτυλικὰ ἀκατάληκτα*: die dactylische Tripodie oder das *πενθημιμερὲς δακτυλικόν*, von Archilochus als *ἐπῳδικὸν* gebraucht:

ἐν δὲ Βαθουσιάδης Arch.

die dactylische Tetrapodie oder das *ἑφθημιμερές*, genannt Alcmanicum:

ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δῆμος ἅπας Alcm.

das dactylische *τετράμετρον καταληκτικόν*, genannt Ibycium Serv. Cent. p. 370 (wo es fälschlich als heptametrum hypercatalectum bezeichnet ist):

τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα Kerkid. frg. 2.

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων Agam. 104

das dactylische *ἑξάμετρον καταληκτικόν*, genannt *ἀγγελικὸν* oder *Χοιρίλειον* Diom. 495. Plotius 255

τοιάδε χρὴ χαρίτων δα|μώματα καλλικόμων Stesich. fr. 34. endlich die katalektische Pentapodie Serv. 369 *Alcmanicum constat tetrametro hypercatalecto ut est hoc*

vita quieta nimis caret ingenio.

Alle aus Ionici a maiore bestehenden Perioden sind katalektisch ausser dem oben angeführten *μέτρον Κλεομάχειον.* Dies sind freilich nicht mehr als zwei, nämlich das sehr häufig angewandte *τετράμετρον*, genannt *Σωτάδειον*

Ἥρην ποτέ φασιν Δία | τὸν τερπικέραυνον

und das von Sophokles Oed. R. 490 angewandte *ὑπέρμετρον* (ein *ἑξάμετρον*, entweder 2 tripodische oder 3 dipodische *κῶλα*)

ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἄν, πρὶν ἴδοιμ' ὀρθὸν ἔπος, μεμφομένων
ἂν καταφαίην.

Von päonischen Perioden mit katalektischer Apothesis führt Heph. p. 82 an das *ἑξάμετρον* des Alkman

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάρ|γος δ' Ἔρως οἷα παῖς παίσδει
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μή | μοι θίγῃς τῷ κυπαιρίσκῳ.

Δίμετρα und *τετράμετρα* dieser Bildung finden sich Aristoph. Lysistr. 788

πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.

Die Schlusssilbe der katalektischen Päone ist ihrer Natur nach eine Kürze (denn an dem Tacte – ◡ – fehlt, wenn er katalektisch ist, die schliessende lange *ἄρσις*). Wird sie, was in der Apothesis gestattet ist, verlängert (*ἄρκυς, μίσους, παίσδει*), so hat man sie wohl schwerlich als eine irrationale Länge vorgetragen, denn hierzu gibt die Natur des päonischen Tactes durchaus keine Veranlassung. Es ist alsdann von den fünf *χρόνοι πρῶτοι* des Tactes bloss der letzte nicht durch ein besonderes *μέρος λέξεως* ausgedrückt. Eine einzeitige Pause oder auch wohl Dehnung der Länge zum *τρίσημος* wird ihn ergänzt haben.

Zu bemerken ist noch dies, dass wenn auf eines der genannten katalektischen Metra ein anakrusisch anlautendes Metron folgt, die dem akatalektischen Schlusstacte fehlende Zeit der *ἄρσις* eben durch diese anlautende *ἄρσις* des folgenden Metrons ausgefüllt wird. Dann also tritt keine Pause ein. Bei-

spiele hierfür gibt die Darstellung der systematischen Composition.

b. Von den anakrusischen *μέτρα καταληκτικὰ* fehlt den Ionici a minore die zweite Länge der *θέσις*

⏑⏑ ⏗ – ⏑⏑ ⏗ – ⏑⏑ ⏗ (–),

hier tritt also wie bei den katalektischen Dactylen und Ionici a minore eine zweizeitige Pause ein, oder mit andern Worten: die katalektische Apothesis besteht aus einem Anapäst und einer *πρόςθεσις δίσημος*. Hephästion cap. 12 führt an das *δίμετρον*

Σικελὸς κομψὸς ἀνὴρ
ποτὶ τὰν ματέρ' ἔφα Timocr.

das *τρίμετρον*

Διονύσου σαῦλαι Βασσαρίδες Anacr.

das *τετράμετρον*

Τό γε μὲν ξείνια δούσαις λόγος ὥσπερ λέγεται
ὀλέσαι, κἀποτεμεῖν ὀξέι χαλκῷ κεφαλάν Phryn. trag.
Ἆ δ' ἀνάγκα 'σθ' ἱερεῦσιν καθαρεύειν φράσομεν Phryn. com.
Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες
αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

Sehr häufig ist diese katalektische Apothesis auch in den längeren ionischen Perioden oder den *ὑπέρμετρα* angewandt.

In ähnlicher Weise ist auch die Katalexis der anakrusischen Päone, d. i. der von den späteren Metrikern sog. Bakchieen aufzufassen:

⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ (–)

δολοφόνου λέβητος τύχαν σοὶ λέγω. Agam. 1129.
ἀκόρετος βοᾶς, φεῦ ταλαίναις φρεσίν. Agam. 1143.

Anders ist es mit den katalektischen Iamben und Anapästen, welche nach dem letzten vollständigen Einzeltacte noch Eine bald lange, bald kurze Silbe als *πούς μεμειωμένος* darbieten:

⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –, ⏒
⏑ –, ⏑ –, ⏑ –, ⏒.

Man könnte den *τελευταῖος πούς μεμειωμένος* der anapästischen und iambischen *καταληκτικὰ* in der Weise auffassen wollen, dass der fehlende Theil desselben die schliessende *θέσις* sei, mithin die Schlusssilbe in einer *ἄρσις* oder einem schwachen Tacttheile bestände:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ (⊥)
⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ – (⊥)

Dann hätten z. B. die katalektischen Tetrapodieen nur drei *θέσεις*, statt der vierten *θέσις* würde ein *κενὸς χρόνος* gesetzt sein:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ $\overset{\perp}{\Lambda}$

⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ – $\overset{\perp}{\Lambda}$;

es würde dann ferner von den Schlusssilben beider Reihen, die ja beide in der *ἀπόθεσις* willkürlich eine Länge und eine Kürze sein können, die iambische Katalexis ihrer wahren rhythmischen Natur nach eine einzeitige Kürze und nur die anapästische Katalexis eine zweizeitige Länge sein. So scheint man früher wohl allgemein dies Verhältnis aufgefasst zu haben. Aber der wahre Sachverhalt ist ein anderer. Es geht nämlich aus der uns überlieferten Notirung der in der Ode an die Muse vorkommenden iambischen *τετράμετρα καταληκτικὰ* und der in dem Hymnus auf Nemesis und Helios vorkommenden anapästischen *τετραποδίαι καταληκτικαὶ* auf das unzweideutigste hervor, dass die schliessende Silbe keine *ἄρσις*, sondern eine *θέσις* ist, dass ferner der fehlende d. h. der nicht durch Silben ausgedrückte Tacttheil die dieser *θέσις* vorangehende *ἄρσις* ist, und endlich dass deren Zeitumfang durch Dehnung der vorherrschenden Länge zu einem die Zweizeitigkeit überschreitenden Maasse ausgefüllt ist. Also

kat.	⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥	⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥
akat.	⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⌞́ ⊥	⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⌞́ ⊥

Ich will hier den von Rossbach in der griechischen Rhythmik hierfür gegebenen Nachweis nicht wiederholen, nur das sei zu dem dort Gesagten noch hinzugefügt, dass, wie wir oben bemerkten, auch für die iambischen Tetrameter aus der Melodie selber diese Dehnung der vorletzten Silbe zu einem *τρίσημος* unzweideutig hervorgeht, wenn auch die blossen Noten z e i c h e n nicht zu diesem Resultate führen. Denn soviel man sich auch bemühen mag, die beiden letzten Silben der iambischen Tetrameter in der ihnen gegebenen Melodie als zweizeitige *θέσις* und einzeitige *ἄρσις* zu fassen, so wird man sich jedesmal überzeugen, dass dies nicht möglich ist; die einzig mögliche Weise, wie sie sich in den Rhythmus einordnen, ist die oben angegebene.

So kommt nun auch hier die oben angeführte Angabe des Aristides zu ihrem Rechte: *καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ*

τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως. Bei der aus den Musikresten folgenden Messung liegt die *σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως* klar zu Tage, sie würde aber nicht vorhanden sein, wenn die schliessende Silbe eine kurze *ἄρσις* wäre. Wie verhält sich nun diese Dehnung der Länge zur *μακρὰ τρίσημος* und *τετράσημος* zu den Angaben des Aristoxenus? Mit seiner Angabe, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei, verträgt sich die vorliegende Messung recht gut, denn es hat sich S. 333 gezeigt, dass dieser uns nur unvollständig überlieferte aristoxenische Satz zufolge der von ihm selber aufgestellten Messung des *χορεῖος ἄλογος* nur vom Verhältnis der Länge und der auf sie unmittelbar folgenden Kürze, nicht der ihr vorausgehenden Kürze gelten soll. Es kommt nun zwar vor, dass wegen der *τελευταία ἀδιάφορος* auf die vorletzte drei- oder vierzeitige Länge der katalektischen Iamben und Anapästen eine sprachliche Kürze folgt:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗́ ⏑́
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏗́ ⏑́,

aber diese Kürze gilt rhythmisch ebenso gut als eine Länge, wie in der akatalektischen Apothesis

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́.

Dagegen betrifft ein zweiter aristoxenischer Satz Psell. 8 speciell die Zeitgrössen der iambischen und anapästischen Katalexis. Er sagt nämlich, dass solche Zeitgrössen, welche genau den Umfang des Tacttheiles (einer *θέσις* oder *ἄρσις*) oder ganzen Tactes ausfüllen, *χρόνοι ποδικοὶ* heissen (einerlei ob sie *ἀσύνθετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν* sind oder *σύνθετοι*). Es wird hiernach der einen iambischen Tact ausfüllende *χρόνος τρίσημος* ⏑ –́, ⏑ ⏑́⏑ und der einen Anapäst ausfüllende *χρόνος τετράσημος* ⏑⏑–́, ––́, –⏑́⏑, ⏑⏑⏑́⏑ ein *χρόνος ποδικὸς* sein, ebenso aber bildet auch jedes einzeitige oder zweizeitige (⏑, –) *σημεῖον* dieser Tacte einen *χρόνος ποδικός*. Es gibt dann aber auch ferner Zeitgrössen, welche den Umfang eines *χρόνος ποδικὸς* d. i. des ganzen Tactes oder eines Tacttheiles nicht völlig ausfüllen oder denselben überschreiten, genannt *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*. Diese sind es, welche sich in der iambischen und anapästischen Katalexe darbieten:



Die Grenze der beiden *χρόνοι ποδικοὶ* fällt innerhalb der *τρίσημος μακρά*, das letzte Drittel derselben gehört dem folgenden *χρόνος ποδικὸς τρίσημος* an; ⌣– ist ein *χρ. ῥυθμοποιίας*, welcher das *μέγεθος* des *χρόνος ποδικὸς τρίσημος* überschreitet, und um wie viel derselbe grösser ist, um so viel muss der hinter dem *μέγεθος τοῦ χρόνου ποδικοῦ* zurückbleibende *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος* – kleiner als der *τρίσημος* sein. Zu dieser in unserer modernen Rhythmik nicht vorkommenden Auffassung anakrusischer Tacte muss die antike Rhythmik ihre Zuflucht nehmen, weil sie die anlautende *ἄρσις* der Periode nicht, wie wir es zu thun gewohnt sind, von der folgenden *θέσις* absondert.

Man wird gegen die hier gegebene Auffassung der iambischen und anapästischen Katalexis nicht dies einwenden, dass die in ihr enthaltene Messung sich bloss auf die melischen, nicht auf die declamatorisch vorgetragenen katalektischen Iamben und Anapästen bezöge. Fest steht, dass die frühesten Metren dieser Art sämtlich melisch waren, und warum sollte der innerhalb des Melos entwickelte Rhythmus nicht auch da beibehalten worden sein, wo sich das Metrum von der Musik emancipirt? Sehen wir doch, wie auch sonst die durch das Melos geschaffenen Formen auch für die recitirende Poesie beibehalten*).

Die Anapästen lieben durchweg katalektische Apothesis, oder um mit Aristides zu sprechen, die *σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως*, die vierzeitigen gehen mit Unterdrückung der letzten inlautenden *ἄρσις* auf ⌣⌣́ ⌣̱́, die dreizeitigen oder kyklischen auf ⌣⌣́ ⌣̱́ aus. Die beiden ältesten Metra sind das *μονόκωλον*

*) Zudem lässt sich für die katalektischen Iamben und Trochäen nur sehr selten mit Sicherheit nachweisen, dass sie für die Recitation bestimmt waren. Die katalektisches Iamben und Anapästen der alten Komödie, sowohl die *τετράμετρα* wie die *ὑπέρμετρα* sind wahrscheinlich sämtlich melisch oder wenigstens zu gleichzeitiger Instrumentalmusik declamirt (*παρακαταλογή*).

δίμετρον, genannt *παροιμιακὸν* und das *δίκωλον τετράμετρον*; als eine Erweiterung des letzteren sind die anapästischen *ὑπέρμετρα* aufzufassen.

§ 38.

Μέτρα βραχυκατάληκτα und *ὑπερκατάληκτα*.

Βραχυκατάληκτα.

Diejenigen Metra, welche nach dipodischen *βάσεις* gemessen, hinter der letzten *βάσις* noch einen ganzen Einzeltact haben, heissen *βραχυκατάληκτα*. Die dactylischen und trochäischen Brachykatalekta sind folgende:

τετράμ. βραχυκατ.	*τρίμετρ. βραχυκατ.*
–́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒	–́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏒
–́ ⏖ –́ ⏖, –́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏓	–́ ⏖ –́ ⏖, –́ ⏖ –́ ⏖, –́ ⏓
–́ ⏖ –́ ⏖, –́ ⏖ –́ ⏖ | –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖	–́ ⏖ –́ ⏖, –́ ⏖ –́ ⏖, –́ ⏖
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́, ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́ | ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́	⏖ –́ ⏖ –́, ⏖ –́ ⏖ –́ ⏖ –́

Bildet das letzte *κῶλον* der *τετράμετρα βραχυκατάληκτα* ein selbstständiges *μέτρον*, so ist es ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*. Gehen ihm mehr als 2 *βάσεις* voran, so haben wir ein *ὑπέρμετρον βραχυκατάληκτον*.

Zunächst ist zu bemerken, dass dactylische Brachykatalektika zwar nicht von Hephästion statuirt werden, denn nach seiner Ansicht werden die Dactylen stets nach monopodischen *βάσεις* gemessen, aber nach Aristides u. a. steht die dipodische Messung für die aus mehr als 6 Dactylen bestehenden Metra fest, nach Mar. Vict. p. 94 auch für die Verbindung von 6 dactylischen (d. i. kyklischen) Tacten, jenes sind dipodisch gemessene *τετράμετρα*, diese *τρίμετρα*. Ein aus 7 Dactylen bestehendes Metron kann nach Aristid. nur ein *τετράμ. βραχυκατάληκτον* genannt werden; andere, die monopodische Messung unrichtiger Weise auch hier annehmend, nennen es *ἑπτάμετρον ἀκατάληκτον* vgl. Serv. Cent. p. 370. — Es würden nun aber auch diejenigen, nach welchen es *δακτυλικὰ βραχυκατάληκτα* gibt, von den vorstehenden dactylischen Formen nur die auf den Dactylus ausgehenden für *βραχυκατάληκτα* erklären, nicht aber die auf den Spondeus ausgehenden, denn wie wir bei dem akatalektischen Metron gesehen, gehen sie hierbei unrichtiger Weise nicht von

der spondeischen, sondern von der der *τελευταία ἀδιάφορος* wegen zulässigen trochäischen Form des Schlusses aus, halten diese für eine dactylische Katalexis *εἰς δισύλλαβον*, während sie doch den Spondeus als die akatalektische Contraction des Dactylus hätten ansehen müssen. So sehen denn die Metriker auch die vorliegenden auf .... – ⏓ ausgehenden *δακτυλικὰ* nicht als *βραχυκατάληκτα*, sondern vielmehr für *ὑπερκατάληκτα εἰς δισύλλαβον* an, schol. Heph. 26. Diese Auffassung fällt natürlich mit dem Aufgeben des dactylischen *καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον*, – ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏓ ist so gut eine dipodische Basis mit einem ganzen Einzeltacte wie die Form – ⏑⏑ – ⏑⏑, – ⏑⏑.

Das brachykatalektische *τετράμετρον δακτυλικὸν* mit schliessendem Spondeus wird unter dem Namen des *Stesichorium* von Serv. Cent. 370 als *heptametrum catalecticum* angeführt:

Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀ|πείρονας, ἀργυρορίζους Stesich. fr. 5.
Ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέ|πει παιᾶνα κατάρχειν Alcm. fr. 19.
Ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος πειθὼ ῥοδέ|οισιν ἐν ἄνθεσι θρίψων Ibyc. fr. 3.
Οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε|λωΐδες εἰσὶ πάροικοι Pers. 867.
Ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος, | ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυάχεες | ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί Ran. 1748.

Seltener bildet die zweite Reihe dieser dikolischen Periode ein selbstständiges *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*, nach Serv. 369 *Alcmanium* genannt *(trimetrum catalecticum)*

Ἑλλάνων ἐκράτυνε Pers. 899.
Αἶς ὅδε νῦν χθόνα σείει·
διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας Av. 1752.

(das letzte Metron mit Auflösung des ersten Dactylus)

Ξυνδαίτωρ μετάκοινος Eum. 349.

Das brachykatalektische *τρίμετρον δακτυλικὸν* nach Serv. 369 und Hephaest. 42 ein *πεντάμετρον καταλ. εἰς δισύλλαβον*, von jenem wie das vorige *Στησιχόρειον*, von diesem *Σιμμίειον* genannt:

Χρύσεον ὄφρα δι' ὠκεανοῖο περάσας Stesich. fr. 8.
Πλὴν Διὸς εἰ τὸ ματὰν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος Agam. 166.

Θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν Agam. 978.
Πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων Choeph. 592.
Γιγνομέναισι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη Eum. 347.
Ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες Eum. 959.
Χαῖρε ἄναξ ἕταρε ζαθέας μάκαρ ἥβας Simmias.

Das brachykatalektische *τετράμετρον τροχαϊκὸν* Heph. p. 39, Serv. 368 (von dem Letzteren *Sotadicum* genannt, vgl. Cap. 6)

Οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν.

Ein brachykatalektisches *τροχαϊκὸν ὑπέρμετρον* (*τετράκωλον*) finden wir Ran. 1375

*Ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.*

Häufiger kommt das brachykatalektische *δίμετρον τροχαϊκὸν* als selbstständiges Metron vor, genannt *ἰθυφαλλικόν*, Heph. l. l.

Ἐμμὶ τῶ φυγαίχμα Callim.
Εἰ δὲ μή, μελανθὲς Aesch. Suppl. 154.
Ἀρτάναις θανοῦσαι Suppl. 159.

Das brachykatalektische *τρίμετρον τροχαϊκὸν* (*Sapphicum* Serv. 369)

Τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ Agam. 977.
Τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς Phoen. 948.

Anakrusische Brachykatalekta sind viel seltener. Das *τρίμετρον ἰαμβικὸν βραχυκατάληκτον*, nach Serv. 366 *Alcmanicum* genannt, ist in den Strophen der Tragiker vertreten:

Τὰ δ' ὀλοὰ πελόμεν' οὐ παρέρχεται Sept. 768.
Ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον Agam. 408.

Dies sind also, wenn wir die Einzeltacte zählen, vollständige iambische Pentapodieen. Das brachykatalektische *τρίμετρον ἀναπαιστικόν* (die vollständige anapästische Pentapodie), nach Serv. 371 *Pindarium* genannt, finden wir:

Σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή Acharn. 285.
Ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα Ibyc. 2.

Das brachykatalektische *δίμετρον ἰαμβικὸν* und *ἀναπαιστικὸν* ist nach der Zahl der Einzeltacte gerechnet eine vollständige iambische und anapästische Tripodie, die letztere heisst nach Serv. 370 *Aristophanium*, der gewöhnliche Name ist *προσοδιακόν*:

*Φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι* Av. 729;

die erstere *Euripidium*, Serv. 366:

'Επεὶ δὲ καὶ πικροῦ Agam. 198.
Τάλαινα παρακοπά Agam. 223.
Φεῦ φεῦ τίς ἢ Φρυγῶν Helen. 229.
'Ελλανίδες κόραι Helen. 192.

Verbinden sich diese brachykatalektischen Dimetra mit einer vorangehenden vollständigen Tetrapodie, so entsteht das brachykatalektische τετράμετρον ἀναπαιστικόν (genannt *Alcmanicum* Serv. 371) und τετράμετρον ἰαμβικόν (genannt *Aristophanium*, Serv. 366).

Ueberblicken wir die verschiedenen brachykatalektisch schliessenden Reihen, so sind es sämtlich solche, welche wir nach der Zahl ihrer Einzeltacte als trochäische, dactylische, iambische, anapästische Pentapodieen und Tripodieen, und zwar als akatalektische Pentapodieen und Tripodieen bezeichnen müssten, denn der schliessende Tact ist überall ein ὁλόκληρος. Mögen wir nun die Dactylen und Anapäste vierzeitig oder kyklisch messen, so haben wir hier, wenn wir die durch das Metrum ausgedrückten Tacte zählen, überall dreitheilige μεγέθη von 9 oder 12 und fünftheilige μεγέθη von 15 oder 20 χρόνοι πρῶτοι vor uns. Solche μεγέθη können nach Aristoxenus einheitliche Reihen oder, wie er selber sich ausdrückt, πόδες σύνθετοι bilden.

π. ἰαμβ. 9σημος	π. παιων. 15σημος
– ◡ – ◡ – ⏒	– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ⏒
⏒ – ◡ – ◡ –	⏒ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –
π. ἰαμβ. 12σημος	π. παιων. 20σημος
– ◡◡ – ◡◡ – ⏓	– ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ⏓
◡◡ – ◡◡ – ◡◡ ⏓	◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ –

Wir sind zwar nur im Stande, aus der directen Ueberlieferung der Alten (in Musikresten u. dgl.) für das Vorkommen des aus dactylischen Einzeltacten bestehenden ποὺς ἰαμβικὸς 12σημος Beispiele nachweisen zu können, aber warum sollte nicht auch der ποὺς ἰαμβικὸς 9σημος in der Praxis angewandt sein? Und warum sollten keine pentapodischen Reihen aus drei- und vierzeitigen Tacten gebildet sein (15σημοι und 20σημοι), da uns das Vorkommen der pentapodischen Reihe aus fünfzeitigen Tacten (der 25zeitigen päonischen Pentapodie) ausdrücklich überliefert ist? Es ist hier wohl bloss als ein Curiosum anzuführen,

dass der Vf. der Grundzüge der Griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides in allem Ernste den Satz aufstellt, an Reihen aus 5 fünfzeitigen Tacten wäre kein Anstoss zu nehmen, wohl aber an Reihen aus 5 drei- und vierzeitigen Tacten. Wir Modernen sind durch unsere Musik überhaupt nicht an Reihen aus fünf Tacten gewöhnt, aber sie kommen nachweislich auch bei unseren modernen Componisten vor, und hier sind es überall Pentapodieen aus geradtheiligen und dreitheilig-ungeraden, niemals aus fünftheiligen oder päonischen Einzeltacten. Dasjenige, was unserem rhythmischen Gefühle fremd ist, ist gerade das Vorkommen von Reihen aus 5 päonischen, nicht aus 5 trochäischen oder dactylischen Tacten bei den Alten. Wir können nun aber aus der melischen Metrik der Alten für das Vorkommen einer Reihe von 5 dactylischen Tacten den entschiedenen Nachweis geben. Wir lesen Acharn. 284:

Δ. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἔστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.
Χ. σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή;
Δ. ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὠχαρνέων γεραίτεροι;
Χ. τοῦτ' ἐρωτᾷς; ἀναίσχυντος εἶ καὶ βδελυρός,
ὦ προδότα τῆς πατρίδος, ὅστις ἡμῶν μόνος
σπεισάμενος εἶτα δύνασαι πρὸς ἔμ' ἀποβλέπειν.
Δ. ἀντὶ δ' ὧν ἐσπεισάμην ἀκούσατ', ἀλλ' ἀκούσατε.
Χ. σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.
Δ. μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ' ἀκούσητ'· ἀλλ' ἀνάσχεσθ' ὠγαθοί.
Χ. οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν
κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῦσι καττύματα.

Diese Strophe ist augenscheinlich sehr concinn gebaut. Sie zerfällt in drei tristichische Theile, von denen der erste mit dem dritten, der zweite mit dem vierten parallel steht. Dies geht aus der Vertheilung unter Personen, aus dem Inhalt und aus dem Metrum hervor:

1.

Δ –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́
X ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑̇ –́ ⏑ ⏑ –́
Δ –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́

2.

X –́ ⏑ – –́ ⏑ – | –́ ⏑ – –́ ⏑ ⏑⏑
–́ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑⏑⏑ | –́ ⏑ – –́ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑⏑̇ –́ ⏑⏑⏑ | –́ ⏑ ⏒⏒ –́ ⏑ –

3.

Δ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑̇ ⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ –
Δ –́ ⏑̇ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́

4.

X –́ ⏑ – –́ ⏑ – | – ⏑ ⏑⏑̇ –́ ⏑ ⏑⏑̇
–́ ⏑ – –́ ⏑ ⏑⏑ | –́ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏒⏒
[illegible] ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑⏑̇ | –́ ⏑ – –́ ⏑ –

In 2 und 4 singt der Chor ein päonisches *ὑπέρμετρον ἑξάκωλον*, in 1 und 3 singt Dikaiopolis je zwei trochäische Tetrameter, in deren Mitte eine Pentapodie des Chores tritt. Diese Pentapodie ist in 3 eine päonische, in 1 eine anapästische. Die Concinnität ist so gross, dass nur *ἄμουσοι* sie nicht erkennen können. Das Vorkommen einer päonischen Pentapodie als einer einheitlichen Reihe steht aus den Rhythmikern fest, Niemand wird die 5 Päonen in No. 3 anders als eine päonische Reihe auffassen; eben deshalb müssen aber auch die 5 anapästischen Tacte in No. 1 eine einheitliche Reihe, also eine Pentapodie bilden.*)

Ich denke, dass die vorstehende Stelle des Aristophanes an dem Vorkommen von 5 anapästischen Einzeltacten als einer pentapodischen Reihe keinen Zweifel lassen. Nun lehrt aber Hephästion, 5 anapästische Einzeltacte bildeten ein brachykatalektisches Trimetron, 3 Einzeltacte bildeten ein brachykatalektisches Dimetron**), und ebenso sei es auch mit 5 oder 3 iambischen und trochäischen Tacten. Wir haben bisher überall die Terminologieen der Metriker auf einem rhythmischen Princip beruhen sehen und müssen dies auch von demjenigen annehmen, was sie *βραχυκατάληκτον* nennen. Es kann darin nur folgendes liegen: die Gruppen von 3 und 5 Anapästen, Trochäen, Iamben sind nach dipodischen *βάσεις* gemessene *δίμετρα* und *τρίμετρα*, aber die letzte *βάσις* ist nicht vollständig, sondern im Metrum nur durch einen einzelnen *πούς* ausgedrückt. Die Silben des Megethos stehen hinter dem rhythmischen Werthe des Megethos zurück, der letzte rhythmische Einzeltact ist nicht

*) Der Vf. der Grundzüge der Griechischen Rhythmik scheint zwar zu meinen, die fünf einzelnen Tacte brauchten überhaupt zu keiner Reihe sich zu vereinigen, ein jeder Tact stehe als monopodische Reihe selbstständig für sich da. Als ob es überhaupt möglich wäre, in irgend welcher Weise auf einander folgende 4zeitige Tacte von der Form ♫ | ♩ in der Weise zu componiren, dass jeder eine selbstständige Reihe für sich ausmachte! Man kann mehrere auf einander folgende Tacte dieses geringen Umfangs weder declamatorisch, noch in irgend einer Melodie vortragen, ohne dass nicht mehrere eine höhere rhythmische Einheit, d. i. eine Reihe bilden.

**) während sie nach Aristides in Uebereinstimmung mit dem so eben gefundenen Ergebnisse ein *πεντάμετρον* und *τρίμετρον* bilden.

durch das Metron ausgedrückt. Man kann sich dies zunächst so denken, dass hier am Ende eine Pause eintritt, analog wie bei den katalektischen Trochäen und Dactylen, doch nicht eine Pause von dem Umfange des leichten Tacttheils, sondern von dem Umfange eines ganzen Tactes.

δίμετρ. ἀκατάλ.	–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ ‖	♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ |
δίμετρον καταλ.	–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ Λ ‖	♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 |
δίμετρ. βραχυκ.	–́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | Λ̄́ ‖	♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | 𝄽 𝄾 |

Es ist dies Vorkommen der *βραχυκατάληξις* etwas überaus Natürliches und Plausibles, so natürlich wie die *κατάληξις*. Denn weshalb sollten die Griechen nur Pausen für halbe Tacte, aber nicht für ganze Tacte gesetzt haben? Sagt doch auch die rhythmische Ueberlieferung, dass die Griechen nicht bloss 1- und 2-, sondern auch 3- und 4zeitige Pausen gehabt haben, nicht bloss in der Instrumentalmusik, sondern auch im Gesange, also in der melischen Metrik. Da auch, wie gesagt, in allen übrigen Kategorieen, welche die Metriker überliefern, beherzigenswerthe rhythmische Thatsachen zu Grunde liegen, so müssen wir auch die von ihnen überlieferte Brachykatalexis in der angegebenen Weise gelten lassen.

Die melischen Metra der alten Dichter selber enthalten nun aber oft auch noch ganz entschiedene Fingerzeige, dass ein in ihnen enthaltenes Megethos von 3 oder 5 Tacten dem Rhythmus nach keine tripodische oder pentapodische, sondern eine tetrapodische oder hexapodische Reihe oder, was dasselbe ist, ein Dimetron oder Trimetron ist. Hephästion sagt von dem

οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν,

es sei ein *τετράμετρον βραχυκατάληκτον*, d. h. der zweiten Reihe fehle der Schlusstact, sie sei dem Rhythmus nach ein Dimetron oder eine Tetrapodie. Uns fehlen die Kriterien darüber, denn dies Metron ist aus dem Zusammenhange der übrigen herausgerissen. Aber wir können dies bei dem ganz gleichgebildeten Hypermetron beurtheilen, womit die aristophaneische Strophe Ran. 1370 schliesst. Sie lautet (wir weisen jedem Kolon eine besondere Zeile an):

Μακίριος γ᾽ ἀνὴρ ἔχων	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
παρὰ δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν·	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́
ὅδε γὰρ ευ φρονεῖν δοκήσας	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́ –́ ⏑
πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ᾽ αὖ,	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
ἐπ᾽ ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις,	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́ ⏓
ἐπ᾽ ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ	⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι	–́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.	⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑

Die letzte Reihe besteht aus 3 Trochäen, während alle übrigen 4 Trochäen enthalten. Es ist hier nicht anders möglich, als dass auch die Schlussreihe dem Rhythmus nach 4 Tacte gehabt haben muss; werden nur 3 Tacte gesungen, so hält wenigstens das rhythmische Gefühl noch für einen folgenden vierten Tact eine Pause ein. Da nun auch die Tradition der Metriker sagt, die trochäische Schlussreihe sei ein brachykatalektisches Dimetron, so können wir schwerlich umhin, als Thatsache zu constatiren, dass auch die letzte Reihe, trotzdem dass sie dem Metrum nach nur drei Tacte hat, eine unvollständige tetrapodische Reihe ist. Den umgekehrten Fall haben wir bei Aeschylus Supplic. 154:

εἰ δὲ μὴ μελανθὲς	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
ἡλιόκτυπον γένος	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
τὸν γάϊον	⏓ –́ ⏑ –́
τὸν πολυξενώτατον	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
ἱξόμεσθα σὺν κλάδοις	–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Die Reihen sind, abgesehen von der ersten, Tetrapodieen oder Dipodieen. Die Dipodie unter Tetrapodieen stört die Eurhythmie nicht (ebenso wenig wie in den anapästischen, trochäischen, iambischen *ὑπέρμετρα* die unter die Tetrapodieen eingemischte vereinzelte Dipodie), wohl aber die zu Anfang stehende Tripodie. Die Tradition der Metriker kommt der Forderung des rhythmischen Gefühles zu Hülfe, sie lehrt, es sei eine brachykatalektische Tetrapodie. Da wird denn wohl die rhythmische Geltung jener Tripodie als einer Tetrapodie festgehalten werden müssen.

Nicht bloss die Trochäen, Iamben, Anapästen, sondern auch die Dactylen werden bisweilen nach dipodischen *βάσεις* gemessen und können als solche brachykatalektisch sein. (Aristid.,

Victor. p. 94, schol. Heph. 26.) Auch für diese brachykatalektische Messung der Dactylen legen antike Strophen ein deutliches Zeugnis ab. Die Strophe Ran. 814 besteht aus 2 dactylischen Hexapodieen, einer dactylischen Pentapodie und einer trochäischen Tetrapodie. Würde jede dieser Reihen dem Rhythmus nach nur so viel Tacte als Dactylen oder Trochäen vorhanden sind, enthalten, so könnte hier von einer Eurhythmie gar nicht die Rede sein. Sie ist aber sofort vorhanden, wenn die Pentapodie als brachykatalektisches Trimetron gefasst wird:

ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλον παρίδῃ θήγοντας ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται

–́ – –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ – ||
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ – | –́ ⏑⏑ –́ ⏓ ||
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏒ Λ̄ ||
–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ Λ ||

Die Betrachtung der strophischen Composition wird zeigen, dass sogar die meisten trochäischen und dactylischen *κῶλα βραχυκατάληκτα* von tripodischer und pentapodischer Form dem Rhythmus nach Tetrapodieen und Hexapodieen sind.

Wir haben bisher bloss von der Pause als der Ergänzung der Tripodie und Pentapodie zur Tetrapodie und Hexapodie gesprochen. Doch ist dies nicht die einzige Art, einen unvollständigen Rhythmus zu ergänzen. Wir haben § 37 gesehen, dass bei einer Katalexis auch die Verlängerung der vorletzten Silbe zur *τρίσημος* und *τετράσημος μακρὰ* eintrat. Warum sollten sich die Alten dieses Mittels bei den *βραχυκατάληκτα* gänzlich enthalten haben? Wir werden später bei den *ἀσυνάρτητα* sehen, dass sie sich in den meisten Fällen nur dieses Mittels bei einer am Ende einer inlautenden Reihe eintretenden Brachykatalexis bedienen konnten. Es liegt nahe, auch für die brachykatalektische Apothesis der Periode das Vorkommen einer solchen Messung anzunehmen:

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏗ –́ Λ̄
nach Analogie von ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏗ –́ ,
ferner –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ Λ
nach Analogie von ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗ –́

Die drei Dactylen am Schlusse des folgenden Alkmanischen Verses fr. 34 (mit asynartetischer Bildung in der Mitte)

καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα

werden wir uns schwerlich anders denken können als

– ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ – ⏊ | ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏊

Sollte der Schluss der brachykatalektischen *τρίμετρα δακτυλικὰ* bei Aeschylus wie Agam. 174

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν

u. s. w. wohl anders als in dieser „*σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως*" vorgetragen worden sein?

Wann Pause, wann Verlängerung angewandt wurde, wissen wir nicht genau, nur so viel muss als Thatsache hingestellt werden, dass bei den brachykatalektischen Metren entweder das eine oder das andere eintreten musste. Aber noch in einem anderen Puncte werden wir wenigstens in sehr vielen Fällen die richtige Antwort schuldig bleiben, nämlich die Antwort auf die Frage, wann ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Tacten eine brachykatalektische Tetrapodie und Pentapodie, wann es, der Zahl der in ihm enthaltenen Tacte entsprechend, dem Rhythmus nach eine vollständige, akatalektische Tripodie oder Pentapodie ist. Denn dass die brachykatalektische Messung nicht überall bei solchen Megethe angewandt wurde, davon haben wir uns oben bei Gelegenheit der fünf Anapäste aus den Acharnern überzeugt, welche nur eine vollständige pentapodische Reihe bilden können. Wir müssen uns begnügen, den Satz hinzustellen:

> ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Tacten ist dem Rhythmus nach entweder eine vollständige tripodische oder pentapodische Reihe, oder es ist eine unvollständige Tetrapodie oder Hexapodie (Dimetron oder Trimetron).

Nur im zweiten Falle gebührt ihm der Name *δίμετρον* und *τρίμετρον βακχυκατάληκτον*, nicht aber im ersten. Es gibt also, wie die Metriker sagen, brachykatalektische *κῶλα*, in ihrer Darstellung durch das Rhythmizomenon der Lexis 3 oder 5 *πόδες* enthaltend, aber nicht jedes Megethos von 3 oder 5 *πόδες* ist ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron, bisweilen ist

es eine akatalektische Tripodie oder Pentapodie oder, wie die Metriker sagen, ein aus monopodischen *βάσεις* bestehendes *τρίμετρον* oder *πεντάμετρον*:

τρίμετρον ἀκατ.	*πεντάμετρ. ἀκατ.*
aus 3 monopod. *βάσεις*	aus 5 monopod. *βάσεις*
–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ – |	–́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ –
⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ |	⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́
δίμετρον βραχυκατ.	*τρίμετρον βραχυκατ.*
aus 2 dipod. *βάσεις*	aus 3 dipod. *βάσεις*
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ –	–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́

Nach Hephästion ist das Megethos – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ein *τρίμετρον*, nach Aristides wenigstens dann, wenn es Bestandtheil eines längeren Metrons ist, ein *δίμετρον βραχυκατάλ*. Nach Hephästion ist das Megethos ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ein *δίμετρον βραχυκατ.*, nach Aristides (vgl. Mar. Vict. p. 101) ein *τρίμετρον*. Nach Hephästion und Aristides ist das Megethos – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ein *πεντάμετρον*, aus dem § 34 geprüften Berichte bei Marius Victorinus, wonach die dactylische Hexapodie auch ein nach dipodischen *βάσεις* gemessenes *τρίμετρον* sein kann *(„et fit trimetrus")*, sind wir berechtigt, im Sinne der Alten auch ein *τρίμετρον βραχυκατάληκτον* zu statuiren. Nach Hephästion ist das Megethos ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ein *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*, nach Aristides dagegen ein nach monopodischen *βάσεις* gemessenes *πεντάμετρον*. Diese Widersprüche in dem Berichte der Metriker sind nicht so zu erklären, dass der eine Metriker das Richtige, der andere etwas Unrichtiges überliefere, sondern sie haben vielmehr beide Recht d. h. es kann dasselbe Megethos auf die eine und auf die andere Weise gemessen werden. Es weist dies deutlich darauf hin, dass ursprünglich in der metrischen Terminologie beide Benennungen üblich waren je nach der verschiedenen rhythmischen Geltung; von den uns vorliegenden Metrikern hat der eine die eine, der andere die andere Terminologie uns überliefert, aber sie haben das Bewusstsein von der rhythmischen Bedeutung derselben verloren und jeder hält daher einseitig entweder die eine oder die andere Terminologie fest. Diese Einseitigkeit ist das Verkehrte.

Wir haben bisher von *μεγέθη* aus 3 oder 5 vierzeitigen (oder kyklischen) Tacten gesprochen. Mit den *μεγέθη* aus 3 oder 5 Iamben und Trochäen scheint es sich nicht anders zu verhalten; wir gewinnen aus der strophischen Composition der Metra die Ueberzeugung, dass ein solches Megethos sowohl eine akatalektische Tripodie und Pentapodie sein kann (ein *πούς σύνθετος ἐννεάσημος* oder *πεντεκαιδεκάσημος* nach rhythmischer Terminologie), als auch eine brachykatalektische Tetrapodie und Hexapodie (*δίμετρον* und *ἑξάμετρον βραχυκατάληκτον*). Hiernach würde folgende Terminologie vorauszusetzen sein:

τρίμετρον ἀκατάλ.	*πεντάμετρ. ἀκατ.*
aus 3 monopod. *βάσεις*	aus 5 monopod. *βάσεις*
⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ |	⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ |
⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ |	⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ |
δίμετρον βραχυκατ.	*τρίμετρ. βραχυκατ.*
aus 2 dipod. *βάσεις*	aus 3 dipod. *βάσεις*
⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑	⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ | ⊥ ⏑
⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥	⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥

Die Metriker kennen nur die zweite (brachykatalektische), nicht die erste (akatalektische) Messung, sie messen die iambischen und trochäischen Metra durchgängig nach dipodischen *βάσεις*. Es mag dies in der Seltenheit der zuerst genannten Messung seinen Grund haben, aber wir werden dieselbe unmöglich ganz ausschliessen können. Wenn Hephästion sowohl wie Aristides die Reihe ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ überall dipodisch (als brachykatalektisches Trimetron) misst, so müssen wir sagen, dass bei beiden die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάληκτον*) eben so in Vergessenheit gerathen ist, wie für das Megethos ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ bei Hepästion die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάλ.*), bei Aristides die dipodische Messung (als *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*). Dass Mallius Theodorus die Iamben nach Monopodieen misst, kann hier nicht in Anschlag gebracht werden, denn dies ist unmöglich als ein Rest älterer Tradition aufzufassen. Eher könnte es der Fall sein mit der vom schol. Heph. 35 über die Trochäen und Iamben gemachten Bemerkung: *εἰ μὲν κατὰ μονοποδίαν βαίνεται ταῦτα τὰ μέτρα, τρεῖς χρόνους ἔχει, εἰ δὲ κατὰ διποδίαν, ἕξ.*

Ὑπερκατάληκτα.

Es lässt sich nach dem Vorausgehenden als sicher annehmen, dass Megethe von 3 oder 5 vollständigen **iambischen** oder **anapästischen** Tacten ihrer rhythmischen Bedeutung nach die Geltung von akatalektischen Tripodieen und Pentapodieen haben können. Man sollte demnach in folgenden *ἰαμβικὰ* und *ἀναπαιστικὰ καταληκτικὰ*

⏑ – ⏑ – ⏓ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓

⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓

katalektische Tripodieen und Pentapodieen voraussetzen, die nach Analogie der § 37 betrachteten katalektischen Dimeter und Trimeter folgende Messung der Apothesis hätten:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗ –́

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
– –́ ⏑⏑ ⏗ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏗ –́

Wir können uns die Anapäste sowohl als kyklische wie als vierzeitige denken. In dem vorliegenden Schema, wo der vorletzten Silbe ein *χρόνος τρίσημος* gegeben ist, sind sie als kyklische Anapäste gefasst.

Warum sollten diese Reihen nicht katalektische Tripodieen und Pentapodieen sein können? Es lassen sich für das Vorkommen dieser Messung sogar Nachweise geben. Die kyklischen Anapästen des *ὑπέρμετρον*:

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας | στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου | Σπάρτας ὑμνήσομεν, ὢ | ἰήιε Παιάν

ist der Rhythmus der ersten Reihen offenbar ein tripodischer (*προσοδιακὰ* oder *ἐνόπλια*, vgl. oben); auch die Schlussreihe muss eine tripodische sein, sie ist nach Art aller dieser *ὑπέρμετρα* katalektisch und kann keine andere Messung als ⏓ –́ ⏑ ⏑ ⏗ –́ haben.

Nach Aristides' Nomenclatur sind die vorliegenden anapästischen Reihen nun allerdings katalektisch zu nennen (*καταληκτικὰ τρίμετρα* und *πεντάμετρα ἁπλᾶ*), aber nach Hephästion ist die katalektische anapästische Tripodie ein anapästisches *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον*, die anapästische Pentapodie ein *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*. Der iambischen katal. Tripodie und Pentapodie kommt sowohl nach Hephästion wie nach Aristides der

Name iambisches *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* und *δίμετρον ὑπερκατάληκτον* zu. In gleicher Weise muss nach Hephästion auch ein *ἀναπαιστικὸν ὑπερκατάληκτον εἰς δισύλλαβον* (mit auslautender Doppelkürze) statuirt werden:

μονόμετρ. ὑπερκ.	*δίμετρ. ὑπερκ.*
⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ –, –	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, – *εἰς συλλαβήν*
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ *εἰς δισύλλαβον**)

τρίμετρ. ὑπερκατ.	*τετράμετρ. ὑπερκατ.*
⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, –	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, –
⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑

So wenig wie das *βραχυκατάληκτον* der Metriker, ebenso wenig dürfen wir den von ihnen überlieferten Begriff des *ὑπερκατάληκτον* für eine unnütze Reflexion derselben halten. Es liegt darin dies ausgesprochen, dass ein Metron eine über das rhythmische Megethos hinausgehende Silbenzahl enthalten kann. Wir mussten schon § 37 darauf hinweisen, dass nicht überall ein thetisch anlautendes Metron, welches auf eine katalektische Apothesis ausgeht, eine Pause zur Ausfüllung der durch die Lexis nicht ausgefüllten Schluss-*ἄρσις* bedarf, dass vielmehr oft der Zeitumfang dieser auslautenden *ἄρσις* durch die Anakrusis des folgenden Metrons ersetzt wird. Und als ein solches Metron scheint häufig dasjenige zu fungiren, welches die Alten hyperkatalektisch nennen. Ein hyperkatalektisches *τετράμετρον ἀναπαιστικὸν* finden wir Agam. 105:

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων·
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾷ ξύμφυτος αἰών.

–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ –́ – –́ ⏑⏑ –́
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ – –́ – –́ – –́ – –́ ⏑⏑ –́ –

Hier ist das zweite Metron ein hyperkatalektisches, die Schlusssilbe geht über das Maass des anapästischen Tetrametrons hinaus. Aber dieser Ueberschuss wird dadurch ausgeglichen, dass das vorausgehende Metron auf eine Katalexis ausgeht, die Anakrusis des zweiten Metrons füllt die in der Apothesis des ersten Metrons fehlende Zeit aus. — Das geläufigste Beispiel eines iam-

---

*) Ein Beispiel für den Auslaut *εἰς δισύλλαβον* ist Philoct. 1203
ἀλλ' ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.

bischen *δίμετρον ὑπερκατάληκτον* ist das vorletzte Metron der alcäischen Strophe

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏓ .

Wir haben hier zwei Reihen, die zusammen 8 *θέσεις* enthalten. Durch die Hyperkatalexis des vorletzten Metrons ist die Zeit zwischen der vierten und fünften *θέσις* ausgefüllt.

Erst weiterhin wird sich Gelegenheit darbieten, die *ὑπερκατάληκτα* eingehender zu erörtern; die angegebenen Beispiele werden vorläufig so viel gezeigt haben, dass die *ὑπερκατάληξις* in eine sehr wichtige rhythmische Frage einschlägt. Nun dürfen wir so wenig hier wie bei der Brachykatalexis ein j e d e s Metron, welches seinem Silbenschema nach die Bezeichnung eines *ὑπερκατάληκτον* im Sinne der Metriker zulässt, auch dem Rhythmus nach für hyperkatalektisch erklären wollen. Dies verbietet schon die oben angeführte Thatsache, dass dasselbe anapäst. Metrum, welches nach Heph. ein *ὑπερκατάληκτον* ist, nach Aristides ein *καταληκτικὸν* ist. Bei den Metrikern ist der rhythmische Begriff der von ihnen gebrauchten Termini verloren gegangen und so hält ein jeder von ihnen durchweg die eine oder die andere Terminologie fest.

Nun wenden aber die Metriker, nach dem bei ihnen beliebten Verfahren, scheinbar Analoges gleichmässig zu behandeln, die für die Iamben und Anapästen ganz richtige Kategorie der Hyperkatalexis auch auf die T r o c h ä e n und (wenigstens schol. Heph. 26 und Aristides) auch auf die dipodisch gemessenen D a c t y l e n an und haben sich hierdurch eine durchaus verfehlte Verallgemeinerung der hyperkatalektischen Messung zu Schulden kommen lassen, da die Hyperkatalexis der Natur der Sache nach nur da vorkommen kann, wo ein mit dem leichten Tacttheile anlautendes Metrum mit dem leichten Tacttheile aufhört, nicht aber bei einem mit dem schweren Tacttheile anlautenden und ebenfalls mit dem schweren Tacttheile schliessenden Metrum. So gelten z. B. folgende trochäischen Metra den uns erhaltenen Metrikern zufolge als *μονόμετρον, δίμετρον, τρίμετρον ὑπερκατάληκτον*:

ὦ μέγας λιμήν Oed. R. 1208.
ἅς ἔγημ' ὁ τοξότης Πάρις Orest. 1408.
μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου Py. 2, 1.

μονόμετρον *δίμετρον* *τρίμετρον*

– ⏑ – ⏑ | –   – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –   – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –

und doch stehen diese Metra mit folgenden als *βραχυκατάληκτα* gemessenen

– ⏑ – ⏑ | – ⏑   – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑   – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑

δίμετρον *τρίμετρον* *τετράμετρον*

im nächsten Zusammenhange und müssen wie diese aufgefasst werden, d. h. es fehlt ihnen einmal, wie den *βραχυκατάληκτα*, der ganze auslautende *πούς* der letzten dipodischen *βάσις*, ausserdem aber ist bei ihnen der erste *πούς* dieser *βάσις* kein *ὁλόκληρος*, sondern auch an ihm fehlt die *ἄρσις*. Wir werden für diese vermeintlichen *ὑπερκατάληκτα* nach der Analogie von *καταληκτικὰ εἰς συλλαβήν* nicht unpassend den Terminus

βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν

gebrauchen können (die *βραχυκατάληκτα εἰς πόδα* sind „*βραχυκατάληκτα*“ schlechthin). Doch ist hierbei noch Folgendes zu erwägen. Nicht immer hat, wie wir gesehen, das aus 3, 5, 7 vollen Trochäen bestehende Metrum die rhythmische Bedeutung eines *βραχυκατάληκτον*, sondern kann auch bisweilen eine vollständige Tripodie, Pentapodie, Heptapodie (*τρίμετρον*, *πεντάμετρον*, *ἑπτάμετρον κατὰ μονοποδίαν*) sein; ebenso werden wir nun auch dem um eine Silbe kürzeren Metrum bisweilen die rhythmische Bedeutung eines monopodisch gemessenen *τρίμετρον*, *πεντάμετρον*, *ἑπτάμετρον* zu vindiciren haben. Wann die eine oder die andere von beiden Messungen eintritt, darüber lässt sich natürlich keine allgemeine Regel aufstellen.

§ 38^{b}.

Uebersicht über die Messung der Metra nach Basis-Zahl und Apothesis.

Bei dem Zusammenhange der Apothesis mit der Basis ist es zweckmässig, am Ende dieses Capitels über die durch die genannten 2 Factoren bedingte Messung der Metra einen zusammenfassenden Rückblick zu werfen, bei dem zugleich noch einige in dem Vorausgehenden nicht berührte Thatsachen zur Sprache kommen müssen. Da für die stets nach 5- oder 6zeitigen monopodischen Basen zu messenden Päonen und Ionici die Sachlage sehr einfach ist, so braucht sich unser Rückblick nur

auf die Metra der 3- und 4zeitigen Tactart, der Trochäen, Dactylen, Iamben, Anapäste zu richten, und zwar geschieht das letztere am bequemsten in der Weise, dass wir die dem gegenwärtigen § angefügte Tabelle dabei zu Grunde legen.

Die Columnen 1, 2, 3, 4 der Tabelle enthalten die nach dipodischen Basen (*κατὰ διποδίαν*) gemessenen Metra, die Columnen 5 und 6 die nach monopodischen Basen (*κατὰ πόδα, κατὰ μονοποδίαν*) gemessenen. Unter den ersteren enthält die 1ste Columne die akatalektischen, die 2te die katalektischen, die 3te die brachykatalektischen, und zwar eine jede von ihnen zugleich die Tetrameter, Trimeter und Dimeter dieser Messung. Nehmen wir nämlich vom Tetrametron die erste Basis hinweg, so haben wir das Trimetron vor uns; nehmen wir mit der ersten zugleich die zweite Basis hinweg, so stellt sich das Dimetron dar. Setzen wir umgekehrt dem Anlaute des Tetrametron mehrere dipodische Basen hinzu, so haben wir dipodisch gemessene Hypermetra (z. B. ein Hexametron, Octametron u. s. w.). — Die Dimetra und Trimetra sind *μονόκωλα*, die Tetrametra sind *δίκωλα*, die Hypermetra sind *τρίκωλα, τετράκωλα* u. s. w. Dactylische und anapästische Dimetra, Tetrametra und Hypermetra können sowohl 4zeitige wie kyklische Tacte enthalten, dagegen haben die dactylischen und anapästischen Trimetra nur kyklische Messung, weshalb man sich in der katalektischen und brachykatalektischen Apothesis derselben statt der auf unserer Tabelle angegebenen 2- und 4zeitigen Pause und 4zeitigen Länge eine 1- und 3zeitige Pause (ʌ und ʌ̄) und eine 3zeitige Länge (⌙) zu denken hat. — Für die in Rede stehenden trochäischen und iambischen Metra wird die angegebene Messung durch alle Metriker bestätigt, für die anapästischen durch Hephästion (und für die anapästischen Tetrametra auch durch Aristides); für die dactylischen Tetrametra durch Aristides, für die dactylischen Trimetra durch Mar. Vict. p. 101, für die dactylischen Dimetra durch schol. Heph. p. 26.

Die in der 4ten Columne enthaltenen Metra sollten nach dem Berichte der Metriker sämtlich als hyperkatalektische aufgefasst werden, aber ursprünglich kann diese Bezeichnung nur den anakrusisch anlautenden Metren (Iamben, Anapästen) zugekommen sein. Dass wir von diesen anakrusischen Metren

die mit der *θέσις* beginnenden (Trochäen, Dactylen) als *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβὴν* gesondert haben, ist eine berichtigende Beschränkung der von den Metrikern nach falscher Analogie zu weit ausgedehnten hyperkatalektischen Nomenclatur.

Die Columnen 5 und 6 enthalten die nach monopodischen Basen gemessenen Metra der 3- und 4zeitigen Tactart (die eine die akatalektische, die andere die katalektische Apothesis) und zwar *πεντάμετρα, τρίμετρα, δίμετρα.*

Die akatalektischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5) fallen den Silben nach mit den unmittelbar (Col. 3) darüber stehenden brachykatalektischen *τρίμετρα* und *δίμετρα κατὰ διποδίαν* zusammen, die katalektischen (Col. 6) mit den unmittelbar (Col. 4) darüber stehenden *ὑπερκατάληκτα* resp. *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν.* Durch die hinzugesetzten Pausen ist die rhythmische Werthverschiedenheit dieser der Form nach gleichen Metra angegeben. Die dactylischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* werden von Hephästion und Aristides, die anapästischen von Aristides (und Marius Vict. p. 101) statuirt. Für die trochäischen und iambischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* fehlt es, wenn wir dem schol. Heph. p. 35 keine Bedeutung zuerkennen wollen, an einer Autorität der Metriker, obwohl sie nach Aristoxenus als völlig legitime *μεγέθη* angesehen werden müssen. Seinen Grund mag dies darin haben, dass eine Verbindung von 5 und von 3 Trochäen oder Iamben viel häufiger die rhythmische Geltung eines brachykatalektischen *τρίμετρον* und *δίμετρον κατὰ διποδίαν* (Col. 3. 4), als eines akatalektischen oder katalektischen *πεντάμετρον* und *τρίμετρον κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5. 6) hat.

Wie 2 *δίμετρα κατὰ διποδίαν* ein *τετράμετρον κατὰ διποδίαν* ergeben, so ergibt die Verbindung von 2 *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* zu einer einheitlichen Periode ein *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν.* Auf unserer Tabelle brauchten diese *ἑξάμετρα* nicht besonders bezeichnet zu werden. In der Tactzahl kommen die monopodischen *ἑξάμετρα* durchaus mit den dipodischen *τρίμετρα* überein, in der rhythmischen Gliederung der Tacte aber findet ein grosser Unterschied statt. Nach monopodischen Basen gemessen zerfällt ein Metron von 6 Einzeltacten in 2 tripodische Reihen, deren jede nach S. 382 drei *βάσεις*, *percussiones*, d. h.

drei durch ihr Ictusgewicht verschiedene *σημεῖα* hat, nach dipodischen Basen gemessen macht es eine einzige Reihe von drei dipodischen *βάσεις*, *percussiones*, *σημεῖα* aus:

–‴ ⏑⏑, –″ ⏑⏑, –′ ⏑⏑	–‴ ⏑⏑, –″ ⏑⏑, –′ –	–‴ ⏑⏑ – ⏑⏑, –″ ⏑⏑ – ⏑⏑, –′ ⏑⏑ – –
⏑⏑ –, ⏑⏑ –, ⏑⏑ –	⏑⏑ –, ⏑⏑ –, ⏑⏑ –	⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– ⏑, – ⏑, – ⏒	– ⏑, – ⏑, – ⏒	– ⏑ – ⏒, – ⏑ – ⏒, – ⏑ – ⏒
⏒ –, ⏑ –, ⏑ –	⏒ –, ⏑ –, ⏑ –	⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –
τρίμετ. κ. μονοπ.	*τρίμετ. κ. μονοπ.*	*τρίμετρον κ. διποδίαν.*

ἑξάμετρον κ. μονοπ.

Die Ictusvertheilung ist also eine durchaus verschiedene, mag nun beim monopodischen Hexametron der Hauptictus jeder Tripodie auf dem Anfangstacte (wie es hier angenommen ist) oder auf ihrem Schlusstacte stehen. Dazu kommen noch 2 andere Unterschiede: 1) die dactylischen und anapästischen *τρίμετρα κατὰ διποδίαν* können nur kyklische Tacte haben, die dactylischen und anapästischen *ἑξάμετρα κατὰ μονοποδίαν* sowohl vierzeitige als auch kyklische. 2) In dem trochäischen *τρίμετρον κ. διποδ.* ist die auslautende *ἄρσις* jeder dipodischen *βάσις* (also die 2te, 4te, 6te), in dem trochäischen *ἑξάμετρον κ. μονοπ.* ist die auslautende *ἄρσις* jeder tripodischen Reihe (also die 3te, 6te) eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* (*χρόνος ἄλογος*). Analog ist im iambischen *τρίμετρον κ. διποδ.* die anlautende *ἄρσις* jeder dipodischen *βάσις* (die 1ste, 3te, 5te), im iambischen *ἑξάμετρον κ. μονοποδ.* die anlautende *ἄρσις* einer jeden tripodischen Reihe eine *ἀδιάφορος*.

Es bleibt nun noch übrig das in Col. 5 und 6 an letzter Stelle angegebene *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν*, d. h. die aus 2 Einzeltacten gebildete selbstständige Reihe oder das aus einer solchen Reihe bestehende *μέτρον*. Dass es dactylische *δίμετρα κατὰ μονοποδίαν* gibt, ist die allgemeine Lehre der Metriker. Das anapästische *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν* ist durch Aristides bezeugt. Jedes hat 2 *βάσεις*, *percussiones*, oder nach Aristoxenus 2 *σημεῖα*. Eine Verbindung von 2 Trochäen und von 2 Iamben wird nach den Metrikern *μονόμετρον* genannt, denselben Terminus führt wenigstens nach den meisten Metrikern auch die Verbindung von 2 Anapästen. Am häufigsten finden wir solche Dipodieen in den anapästischen, iambischen, trochäischen *ὑπέρμετρα*, wo sie willkürlich unter die akatalektischen Tetrapodieen eingemischt sind. Sie kann nicht mit der ihr vor-

ausgehenden oder nachfolgenden Tetrapodie zu einer einheitlichen Reihe von 6 Einzeltacten zusammengefasst werden; dies ist wenigstens unmöglich in den anapästischen *ὑπέρμετρα*, denn bei der sicher anzunehmenden 4zeitigen Messung dieser Anapäste würde sich hier eine Reihe von 6 vierzeitigen Anapästen, also von 24 *χρόνοι πρῶτοι* herausstellen, während doch nach Aristoxenus (S. 385. 386) eine so grosse Reihe nicht vorkommen kann. Demnach muss die in den *ὑπέρμετρα* unter den Tetrapodieen eingemischte Dipodie eine selbstständige Reihe bilden. Als selbstständige Reihe aber muss sie nach Aristoxenus 2 *σημεῖα*, also 2 *percussiones*, 2 *βάσεις* haben, und da deren Anzahl die Benennung der Reihe bedingt, so kann sie nur ein *δίμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*), nicht aber *μονόμετρον* (*κατὰ διποδίαν*) genannt werden, — oder, wenn wir nicht die einzelne Reihe, sondern das ganze Hypermetron nach seinem Megethos bezeichnen wollen: es kann z. B. ein aus 3 Tetrapodieen und 1 Dipodie bestehendes anapästisches Hypermetron kein *ἑπτάμετρον*, sondern nur ein *ὀκτάμετρον* sein, denn nicht nur jede Tripodie, sondern auch die Dipodie hat 2 *σημεῖα* oder *percussiones*. Antigon. 110:

Ὅς ἐφ' ἁμετέρᾳ | γᾷ Πολυνείκους	*διμ. κ. διποδ.*	*ὑπέρμετρον ὀκτάμετρον*
ἀρθεὶς νεικέων | ἐξ ἀμφιλόγων	*διμ. κ. διποδ.*	
ὀξέα | κλάζων	*διμ. κ. μονοπ.*	
αἰετὸς ἐς γᾶν | ὑπερέπτα.	*διμ. κ. διποδ.*	

Antigon. 127:

Ζεὺς γὰρ μεγάλας | γλώσσης κόμπους	*διμ. κ. διποδ.*	*ὑπέρμετρον ὀκτάμετρον*
ὑπερεχθαίρει, | καί σφας ἐσιδὼν	*διμ. κ. διποδ.*	
πολλῷ ῥεύματι | προσνισσομένους	*διμ. κ. διποδ.*	
χρυσοῦ καναχῇ θ' | ὑπερόπτας.	*διμ. κ. διποδ.*	

Obwohl also das *ὑπέρμετρον* Antig. 110 um eine anapästische Dipodie kleiner ist als das *ὑπέρμετρον* Antig. 127, so ist dennoch das erste nicht minder ein *ὀκτάμετρον* und erhält beim Tactiren nicht minder seine acht Tactschläge (*percussiones*, *σημεῖα*), wie das zweite um eine Dipodie grössere *ὑπέρμετρον*.

Mit diesem aus Aristoxenus mit völliger Sicherheit folgendem Ergebnisse steht nun sichtlich die eigenthümliche Thatsache im Zusammenhange, dass die einander strophisch respondirenden

Hypermetra nicht in der Zahl der Einzeltacte gleich zu sein brauchen, sondern häufig so gebildet sind, dass die Tetrapodie der Strophe einer Dipodie der Antistrophe entspricht oder umgekehrt. In dieser Weise stehen z. B. die beiden angeführten *ὑπέρμετρα* aus der Parodos der Antigone in antistrophischer Responsion. Haben sie gleich nicht dieselbe Zahl der Einzeltacte, so haben sie doch dieselbe Zahl der Tactschläge oder *σημεῖα* und sind insofern beide *ὀκτάμετρα*.

Doch will uns dies für eine antistrophische Responsion noch immer nicht ausreichend erscheinen. Man sollte denken, dass bei der strophischen Wiederholung oder Repetition einer rhythmisch-musikalischen Partie (denn der Vortrag jener Anapäste war ja ein musikalischer) auch genau dieselbe Tactzahl repetirt werden musste. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass vor oder nach der einzelnen anapästischen Dipodie die *λέξις* eine ebenso grosse (d. i. 2 Einzeltacte umfassende) Pause einhielt, während deren die Melodie von der Instrumentalmusik weiter fortgeführt wurde. Dann würde also in dem *ὑπέρμετρον* Antig. 110 die dritte Reihe folgende sein:

ὀξέα κλάζων | $\bar{\Lambda}$ $\bar{\Lambda}$ || *δίμετρον κ. διποδίαν*
βάσις *βάσις*

Nur das Eine *σημεῖον* oder die Eine *βάσις* der 16zeitigen Reihe ist durch die *λέξις* ausgedrückt, das andere *σημεῖον* oder die andere *βάσις* bloss durch die Instrumentalmusik. Unter dieser Annahme würde auch der Ausdruck *βάσις* oder *βάσις ἀναπαιστική*, womit in den metrischen Scholien zu den Tragödieen (besonders schol. Orest. und Phoeniss.) eine solche anapästische Dipodie durchgehends bezeichnet wird, zu seinem vollständigen Rechte kommen, denn sie würde in der That nur eine *βάσις* oder *σημεῖον*, d. i. ein einzelner Tacttheil einer Reihe, aber keine vollständige Reihe sein. Auch der Ausdruck *μονόμετρον* für eine solche Dipodie würde alsdann nicht unrichtig sein, da auf sie nur eine einzige *percussio* kommen würde. Wo aber eine Dipodie (aus 3- oder 4zeitigen Einzeltacten) eine vollständige Reihe bildet, da kann sie weder *βάσις* noch *μονόμετρον* genannt werden, sondern, wie gesagt, nur ein aus 2 *βάσεις* bestehendes *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν* sein, wie dies auch von allen

Metrikern für die dactylische Dipodie, und wenigstens von Aristides, auch für die anapästische Dipodie statuirt wird.

Darin aber liegt jedenfalls in der Nomenclatur der Metriker ein Fehler, dass von ihnen, mit Ausnahme des schol. Heph. p. 25, ein *μέγεθος* von 4 Dactylen (von Aristides auch ein *μέγεθος* von 4 Anapästen) ein *τετράμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*) genannt wird. Diese Bezeichnung wäre nur dann richtig, wenn in jenem *μέγεθος* zwei selbstständige dipodische *κῶλα* enthalten wären:

κῶλον		κῶλον	
— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	— —
βασ.	βασ.	βασ.	βασ.

Dies würde zwar nicht ganz unmöglich sein, aber wenn es bei den Alten vorkam, so war es doch gewiss ausserordentlich selten. Das Gewöhnliche und Regelmässige ist, dass eine Gruppe von 4 Dactylen zusammen eine einheitliche tetrapodische Reihe bildet, auf die nach Aristoxenus jedesmal 2 *σημεῖα* oder 2 Tactschläge — also 2 *percussiones*, 2 *βάσεις* — kommen:

κῶλον	
— ◡ ◡ — ◡ ◡	— ◡ ◡ — —
βάσις	βάσις

und wir müssen eine solche Verbindung, wie es auch der schol. Heph. p. 25 gethan hat, als *δίμετρον κατὰ διποδίαν* fassen.

Fünftes Capitel.

Gleichförmige Metra asynartetischer Bildung.

---

§ 39.

Die inlautende Katalexis.

Nach der Theorie der alten Metriker gibt es auch Metra mit inlautender Katalexis. Solche Metra können zugleich im Auslaute eine Katalexis haben — dann heissen sie *μέτρα δι-*

κατάληκτα *), oder sie können im Auslaute akatalektisch sein — dann heissen sie *μέτρα προκατάληκτα* **). Um die inlautende Katalexis von der auslautenden zu scheiden, haben wir für dieselbe aus der Grammatik den Namen Synkope entlehnt, denn auch hier wird ein Ausfall im Inlaute des Wortes von dem Abfalle im Auslaute durch einen besonderen Namen geschieden. Die antike Metrik hat keinen besonderen Ausdruck für die inlautende Katalexis geschaffen, sondern identificirt dieselbe mit der auslautenden Katalexis, wie aus den soeben angeführten Wörtern *δικατάληκτα* und *προκατάληκτα* hervorgeht. Wohl aber hat sie einen eigenen Gesamtnamen für alle diejenigen Metra, in denen eine inlautende Katalexis stattfindet, nämlich den Namen *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Die dikatalektischen und prokatalektischen Metren sind nur besondere Arten der Asynarteten.

Die bisherigen Bearbeiter der Metrik haben diese Theorie der alten Metriker unberücksichtigt gelassen. Freilich fällt sie in dem kleinen Encheiridion des Hephästion nicht allzusehr in die Augen. Um sie in ihrem ganzen Umfange herzustellen, sind ausser Marius Victor. hauptsächlich die Scholien zu Hephästion Cap. 15 herbeizuziehen, deren Inhalt sich um so mehr dem Auge entziehen konnte, weil die Ausgaben gerade in dem Allerwichtigsten den Text gegen die richtige Ueberlieferung der Handschriften in einer über alle Maassen unbesonnenen Weise entstellt haben. So ist es denn gekommen, dass die Lehre von den Asynarteten, obwohl einer der bedeutendsten Puncte der gesamten metrischen Tradition, zum grossen Schaden unserer Einsicht in die antiken Metra, völlig unbekannt geblieben war. Bentley konnte sich nicht in ihr zurecht finden und bezog deshalb den Namen Asynarteten auf einige Verse des Archilochus und des ihm nachfolgenden Horaz, in denen im Inlaute bei der Vereinigung der Kola Hiatus oder *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zugelassen ist. Dabei hat es G. Hermann bewenden lassen und bis auf

*) Hephaest. p. 105. 106. Vgl. Mar. Vict. p. 82: *Praeter has autem depositiones* (*ἀκαταληξία*, *κατάληξις*, *βραχυκατάληξις*, *ὑπερκατάληξις*) *est aeque quae* ***δικαταληξία*** *nominatur* (mit grobem Misverständnisse in der hinzugefügten Erklärung).

**) Hephaest. p. 99. 100.

den heutigen Tag werden wohl die Meisten unter asynartetischer Bildung jene Eigenthümlichkeit in den Versen des Archilochus und Horaz verstehen. Diese Vorstellung muss aber völlig aufgegeben werden. Es ist nicht der Mühe werth, gegen sie zu polemisiren, denn sie löst sich von selber auf, so wie wir den von den Alten überlieferten Stoff herbeiziehen. Wir müssen denselben auf unser gegenwärtiges Capitel und auf den Abschnitt von den ungleichförmigen Metren vertheilen, denn nicht nur die jetzt in Rede stehenden gleichförmigen Metra, sondern auch die ungleichförmigen können asynartetisch gebildet sein. Hephästion hat beide Arten der Asynarteten verbunden, wir ziehen die Trennung vor, weil sich die asynartetische Bildung (d. h. die inlautende Katalexis) der einfachen Metra ihrem ganzen Wesen nach unmittelbar an die auslautende Katalexis anschliesst.

Ein Metrum, in dessen Inlaute sich die Semeia der auf einander folgenden Tacte, Arsen und Thesen, in ununterbrochenem und continuirlichem Wechsel an einander schliessen, dergestalt, dass ein jedes von ihnen durch die Silben des Metrums seinen vollständigen Ausdruck findet, heisst *metrum connexum*. Dieser Name ist uns bloss von einem lateinischen Metriker überliefert, Marius Victorinus p. 193*), bei Hephästion und den übrigen Griechen findet er sich nicht, doch kann er im Griechischen nicht anders als *μέτρον συνάρτητον* gelautet haben. Alle bisher von uns betrachteten Metra sind *metra connexa*, denn in ihnen allen findet fortlaufende Continuität der Arsen und Thesen statt; wenn in ihnen ein Tacttheil an irgend einer Stelle fehlte, so fehlte er in der Apothesis oder im Auslaute**). An der Grenze zweier auf einander folgender Metren oder Verse war dort die Continuität der Semeia unterbrochen, nicht aber innerhalb ein und desselben Metrums. Sie kann aber in glei-

*) Als Ueberschrift des lib. IV: *De connexis inter se atque inconnexis quae Graeci ἀσυνάρτητα vocant.* (Vgl. p. 119. 146: *ἀσυνάρτητα* i. e. *inconnexa.*) Vor das vierte Buch freilich gehört diese Ueberschrift nicht und kann im Original des Mar. Victor. nicht an diesem Orte gestanden haben.

**) Wir wollen hierbei nicht urgiren, dass in den katalektischen Anapästen und Iamben nicht sowohl die letzte, als vielmehr die vorletzte Silbe des Metrums fehlt.

cher Weise auch innerhalb desselben Metrums unterbrochen sein. Dann heisst es eben deshalb, weil hier keine Continuität der sprachlichen Semeia statt findet, *metrum inconnexum, μέτρον ἀσυνάρτητον*. Der Name ist äusserst passend gewählt worden. Er bezieht sich nicht auf die Unterbrechung derjenigen Continuität, welche die Alten *συνάφεια* nennen, nicht auf eine Zulassung des Hiatus oder der kurzen Thesis im Inlaute des Metrums, wie Bentley und G. Hermann annahmen, sondern auf die Continuität des Rhythmizomenons in Beziehung auf die rhythmischen Momente, auf Tact und Tacttheile. Freilich müssen wir hier gleich wieder die Thatsache betonen, dass der Rhythmus ebenso gut im asynartetischen wie im katalektischen Metrum trotz der Unterbrechung der sprachlichen Continuität oder trotz der Unterdrückung eines sprachlichen Semeions seinen vollen und ungeschmälerten Gang hat. Die Worte des Quintilian instit. 9, 4, 50. 55, dass zwar das Metrum, aber nicht der Rhythmus eine Katalexis oder, wie er sagt, eine *certa clausula* oder einen *certus finis* hätten, gilt nicht bloss von der auslautenden, sondern auch von der inlautenden Katalexis: *Rhythmi ut dixi neque finem habent certum* (vorher hatte er dies *certa clausula* genannt) *nec ullam in textu varietatem, sed qua coeperunt sublatione et positione, ad finem usque decurrunt.* Die Zeitgrösse der inlautenden Katalexis muss ebenso wie die der auslautenden, ohne dass dem Rhythmus Eintrag geschieht, entweder durch eine Pause oder durch Dehnung der vorausgehenden Länge ergänzt werden. Die asynartetische Bildung verändert nicht den Tact, wohl aber die gewöhnliche Tactform des *πούς*, nicht den Rhythmus, sondern die Rhythmopöie (er bringt eine *μεταβολὴ κατὰ θέσιν ῥυθμοποιίας* hervor). Ihre Wirkung ist, wie gesagt, die Pause oder die Dehnung einer einzigen langen Silbe zur Zeitgrösse des ganzen katalektischen Tactes im Inlaute des Verses, sehr einfache rhythmische Kunstmittel, deren bei uns keine rhythmische Composition entbehrt, durch deren Anwendung aber der antike *ῥυθμοποιὸς* die wirksamsten rhythmischen Effecte erzielt. Niemand hat die asynartetische Bildung in den einfachen Metren häufiger angewandt als Aeschylus und grade durch sie erreicht er das grossartige Pathos im Rhythmus seiner Chorgesänge. Dem ältesten Metrum der griechischen Poesie ist sie fremd: im

32*



gleichmässigen Hexameter der alten Nomoi und des Epos reihen sich Thesen und Arsen in ununterbrochener Continuität an einander.

Nach der bei dem schol. Heph. p. 87 und Mar. Victor. p. 142 ff. überlieferten Theorie der Metriker gibt es 64 Arten von Asynarteten. Die meisten davon sind keine gleichförmigen, sondern ungleichförmige Metra, und wir können erst bei der Darstellung der letzteren die sämtlichen 64 Arten vorführen. Es wird sich dort zeigen (Cap. 7), dass diese Classification durchaus keine Spielerei oder unnütze Combination ist; hier kann das antike System nur ganz im Allgemeinen dargelegt werden. Es gibt mit Einschluss der ungleichförmigen Metren (S. 100) 9 *μέτρα πρωτότυπα*. Von ihnen kommt aber das neunte, das *παιωνικόν*, bei den Asynarteten nicht in Betracht; denn es gibt nach den Alten keine Päonen mit asynartetischer Bildung. Da bleiben also „*excepto rhythmo paeonico*“ Mar. Vict. p. 142 8 *μέτρα πρωτότυπα* übrig. Ein trochäisches Kolon kann mit einem folgenden trochäischen Kolon, aber auch mit einem Kolon der übrigen *μέτρα πρωτότυπα (excepto paeonico)* zu einem Metrum verbunden werden. So entstehen 8 verschiedene Verbindungen. In derselben Weise kann aber auch ein iambisches, dactylisches, anapästisches, choriambisches, antispastisches Kolon und ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* mit einem Kolon jeder der acht *μέτρα πρωτότυπα* verbunden werden. Hiernach ergeben sich 64 Arten von Metren, ein jedes entweder aus Kola desselben *πρωτότυπον* oder verschiedener *πρωτότυπα* zusammengesetzt. Diese Metra können sowohl synartetisch wie asynartetisch gebildet sein. S i e s i n d a s y n a r t e t i s c h , w e n n d a s e r s t e K o l o n k a t a l e k t i s c h i s t. Denn hat bereits das erste Kolon seine *certa clausula* oder seinen *certus finis*, um uns der oben angeführten Worte des Quintilian zu bedienen, so ist die Continuität der Arsen und Thesen damit abgeschnitten, und da die Katalexis zunächst der Apothesis oder dem Ende des Metrums angehört, so sollte man erwarten, dass das erste Kolon eigentlich ein Metrum oder einen Vers für sich bilde. Aber trotz der mangelnden Continuität ist es dennoch mit einem zweiten Kolon zu einem Verse vereint. Dies ist der Sinn, in welchem die allerdings ohne die Scholien nicht leicht zu verstehende Definition zu fassen ist,

welche Hephästion von den Asynarteten gibt*) — es ist dies ganze Capitel nachweislich nicht mit der Verständlichkeit wie die vorausgehenden ausgearbeitet (zu den einzelnen Namen, welche er für die Unterarten der Asynarteten gebraucht, hat er jegliche Definition hinzuzufügen vergessen und Niemand wird sich hier ohne die Scholien zurecht finden können, vor Allen nicht der Anfänger, dem Hephästion sein Encheiridion bestimmt) — es macht dies ganze Capitel entschieden den Eindruck, dass hier Hephästion aus einem seiner grösseren metrischen Werke excerpirt (die Proleg. des Login nennen als solches sein Werk in drei Büchern S. 96), ohne die Lücken gehörig überarbeitet zu haben.

Wir sagten: von den 64 Verbindungen ist jede ein Asynartet, deren erstes Kolon katalektisch ist. Damit ist aber nicht gesagt, dass jede andere Verbindung (mit akatalektischem Kolon im Inlaut) ein *μέτρον συνάρτητον* oder *metrum connexum* sei. Es wird sich vielmehr zeigen, dass es auch unter den Verbindungen der letzteren Art Asynarteten gibt. Zunächst muss hier die von den Alten über die Form der zu einem *μέτρον* zu verbindenden Kola aufgestellte Theorie im Allgemeinen erörtert werden. Die letzten Nachrichten davon haben sich in die Metrik des Marius Victorinus und Aristides verlaufen.

Bei dem ersteren lesen wir p. 140: *Per mixtiones colorum (i. e. membrorum) in metris quadripartita e[st ratio. Metra enim]*
aut ex duobus colis imperfectis conciliantur,
aut duobus perfectis,
aut ex perfecto et imperfecto,
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto.

Was Victorinus auf die letzten Worte folgen lässt: *quod ἀσυνάρτητον appellavimus metrum, quale est ex iambico dimetro [a]catalectico et ithyphallico compositum, ita „jubar superne alitum | lucet arce caeli“* u. s. w. gehört nicht an diese Stelle —, er selber hat, wie zu bemerken ist, von den Asynarteten ganz und gar keine Kenntnis, und was er schreibt, hat er Alles in der gedankenlosesten Weise aus verschiedenen Stellen seines Originals compilirt, auch die in Rede stehende Stelle über die vierfache Art,

*) Zu Anfang Cap. 15. Wir müssen die Analyse derselben bis S. 510 resp. bis zur Besprechung der ungleichförmigen Asynarteten verschieben.



das Metrum aus Kola zusammenzusetzen. Die dort in viereckige Klammern eingeschobenen Worte fehlen dem Texte, der Zusammenhang macht sie nothwendig, für die Sache sind sie gleichgültig.

Was wir unter *colon* oder *membrum perfectum* und *imperfectum* zu verstehen haben, ist klar: das *perfectum* ist das κῶλον ἀκατάληκτον, das *imperfectum* ist das κῶλον καταληκτικόν, für welches man als specielle Bezeichnung auch den Namen κόμμα oder τομή gebrauchte (vgl. § 29).

1. Das *metrum ex duobus colis imperfectis i. e. catalecticis* ist ein μέτρον δικατάληκτον nach Heph. 105. 106.

2. Das *metrum ex duobus perfectis i. e. acatalectis* ist ein μέτρον ἀκατάληκτον.

3. Das *metrum ex perfecto et imperfecto i. e. acatelectico et catalectico* ist ein μέτρον καταληκτικόν.

4. Das *metrum ex imperfecto et perfecto i. e. catalectico et acatalecto* ist ein μέτρον προκατάληκτον nach Heph. 99. 100, welcher den Vers der Sappho

ἔστι μοι καλὰ πάϊς χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν,

den er auf diese Weise in Kola abtheilt,

– ᴗ – ᴗ – ᴗ – | – ᴗ – – ᴗ – ᴗ – ᴗ,

ein προκατάληκτον nennt, ἐκ τροχαϊκοῦ ἑφθημιμεροῦς „ἔστι μοι καλὰ πάϊς“ καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου τοῦ „χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν“.

Also akatalektisch, katalektisch, prokatalektisch und dikatalektisch sind die vier Kategorieen des Metrums in Beziehung auf die Apothesis der in ihm enthaltenen Kola. In der Reihenfolge des Marius Victorinus steht das dikatalektische Metrum voran — an diesen Platz ist es aber wohl nur durch die Schuld seines flüchtigen Excerpirens gekommen.

Gehen wir auf die Parallelstelle der Metrik des Aristides über p. 56. Es ist dieselbe, auf welche Lachmann in misverstandener Weise seine Theorie der melischen Metra der Tragiker basirt hat. Aristides sagt von den Asynarteten: τούτων δὲ

τὰ μὲν ἐκ δυοῖν μέτρων ἓν ἀποτελεῖ κῶλον,
τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς ἢ μέτρου καὶ τομῶν,
ἢ ἐκ πασῶν τομῶν,
ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου [ἢ τομῶν] καὶ μέτρου.

Die in den Handschriften fehlenden Worte ἢ τομῶν hat Meibom ergänzt und die darauf folgende handschriftliche Lesart καὶ μέτρων in der angegebenen Weise καὶ μέτρου emendirt. Ohne Zweifel richtig, denn die hier (in der vierten Zeile) angegebenen Verbindungen sollen sichtlich die Umkehrung der in der zweiten Zeile namhaft gemachten Arten der Verbindung sein.

Was in dieser Stelle unter τομὴ zu verstehen ist, kann nicht fraglich sein. Es ist dasselbe wie κόμμα oder κῶλον καταληκτικόν. Aber wie kann ein κόμμα zusammen mit einem μέτρον, wie hier durchgängig gelehrt wird, ein κῶλον bilden? Es ist ja gerade umgekehrt μέτρον das Ganze und κῶλον der in dem ganzen μέτρον enthaltene Theil. Wir dürfen uns darüber bei Aristides nicht verwundern, denn auch ihn trifft, und zwar fast ganz in demselben Grade, derselbe Vorwurf wie den Marius Victorinus; er excerpirt höchst leichtsinnig Sachen, die er nicht versteht: seine Kenntnisse in der Metrik sind ebenso wenig fest wie in der Rhythmik und Harmonik. Emendirt werden darf hier nicht an seinem Texte, denn die gegenseitige Verwechslung der Begriffe κῶλον und μέτρον erstreckt sich durch die sämtlichen hier vorliegenden Sätze, aber in dem Originale, aus welchem er excerpirt, war da, wo wir bei Aristides das Wort κῶλον lesen, μέτρον geschrieben und umgekehrt κῶλον statt μέτρον. Noch in einer anderen Weise ist er von seinem Originale abgewichen, wenn dies, was auch möglich ist, nicht etwa bloss eine Umstellung in der aristideischen Handschrift ist. Nämlich die Worte ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου κτλ. gehören unmittelbar hinter die in unserer zweiten Zeile enthaltenen Worte: τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς κτλ., denn nur von dieser Art der Verbindung, nicht aber von dem folgenden ἢ ἐκ πασῶν τομῶν, enthalten sie die Umkehrung (vgl. ἀνάπαλιν). Nehmen wir an, dass die Worte ἢ ἐκ πασῶν τομῶν an die vierte Stelle gehören, so bleibt gar kein Zweifel, dass das Original, welchem Aristides folgt, dasselbe ist wie das Uroriginal, auf welches die oben angeführte Stelle des Marius Victorinus zurückgeht:

	Μέτρον ἀκατάληκτον
Metra aut ex duobus colis perfectis	*τὰ μὲν ἐκ δυοῖν κώλων ἓν ἀποτελεῖ μέτρον*
	Μέτρον καταληκτικόν
aut ex perfecto et imperfecto	*τὰ δὲ ἐκ κώλου καὶ τομῆς ἢ κώλου καὶ τομῶν*
	Μέτρ. προκατάληκτον
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto	*ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ κώλου ἢ τομῶν καὶ κώλου*
	Μέτρον δικατάληκτον
aut ex duobus imperfectis conciliantur.	*ἢ ἐκ πασῶν τομῶν.*

Das Original des Marius Victorinus wird nicht minder als Aristides *ex duobus colis perfectis* an erster Stelle gehabt haben, denn, wie bereits oben bemerkt, ist dies ja gerade das *μέτρον ἀκατάληκτον*. Dass das Uroriginal sowohl für Victorins Darstellung wie für Aristides die Metrik des Heliodor war, darauf weisen vielfache andere Indicien hin. Die Worte *aut contra* als lateinische Version von *ἢ ἀνάπαλιν*, so wie die ganze lateinische Fassung rühren dann von Juba her. Er hat mit Verständnis übersetzt. Aber die lateinische Fassung ist etwas abgekürzt, denn Aristides sagt, dass ein Metrum nicht bloss *ἐκ κώλου καὶ τομῆς* und umgekehrt *τομῆς καὶ κώλου*, sondern auch *ἐκ κώλου καὶ τομῶν* und umgekehrt *τομῶν καὶ κώλου* gebildet sein könnte. Es kann also das Metrum auch ein katalektisches mit mindestens zwei katalektischen Kola enthalten, und hiernach dürfen wir auch die zuletzt genannte Art der Verbindung *ἐκ πασῶν τομῶν* nicht bloss auf zwei katalektische Kola beschränken. In diesem Falle ist das *μέτρον* ein *τρικατάληκτον*. Dies Wort kommt zwar bei Hephästion nicht vor, aber dass es einen auch bei ihm zugänglichen Begriff bezeichnet, geht aus dem Ausdruck *ἀσυνάρτητον τριπενθημιμερὲς* hervor, den er p. 95 neben *διπενθη-*

μιμερὲς gebraucht. Ein μέτρον τριπενθημιμερὲς ist eben ein solches, welches ἐκ τριῶν τομῶν besteht.

Es ist hier nun nicht unberücksichtigt zu lassen, dass zwar nicht Marius Victorinus, wohl aber Aristides die sämtlichen vier Arten der Metra, die akatalektischen, katalektischen, prokatalektischen und di- und trikatalektischen als Unterarten der Asynarteten nennt. Wir wiederholen hierbei, dass die prokatalektischen und di- oder trikatalektischen s t e t s Asynarteten sind, dass aber auch manche akatalektische und katalektische Metra asynartetische Bildung haben. Insofern sich die asynartetische Bildung auf die gleichförmigen Metra bezieht, von denen wir hier zu handeln haben, bezeichnet man die prokatalektischen und dikatalektischen als ἀσυνάρτητα μονοειδῆ, die akatalektischen und katalektischen als ἀντιπαθῆ und zwar näher als ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας. Nach diesen beiden Classen hat sich die specielle Erörterung der Asynarteten zu richten.

Bevor wir uns aber dem Speciellen zuwenden, haben wir noch einen ferneren allgemeinen Grundsatz, den die metrische Tradition über die asynartetische Bildung aufstellt, zu berücksichtigen. Er ist uns bloss durch Marius Victorin. p. 144—147 unter Berufung auf gewichtige Autoritäten überliefert: „*ut maiores nostri in hac arte sublimes* (d. i. Juba und in letzter Instanz dessen Quelle Heliodor) *tradiderunt*“ (p. 145).

Der erste Bestandtheil eines asynartetischen Metrons ist, wie wir gesehen, entweder ein κόμμα (τομή) oder ein κῶλον. In jener Stelle des Victorinus wird nun dies κόμμα oder κῶλον seinem μέγεθος nach näher specialisirt. Das μέγεθος nämlich, so heisst es, ist ein achtfaches: 1) die brachykatalektische Dipodie (oder Monometron, wie Victorinus sagt), 2) die katalektische Dipodie, 3) die akatalektische Dipodie, 4) die hyperkatalektische Dipodie, 5) die brachykatalektische Tetrapodie (Dimetron), 6) die katalektische Tetrapodie, 7) die akatalektische Tetrapodie, 8) die hyperkatalektische Tetrapodie. Diese 8 Kategorieen sind in ihrer Gesamtheit nur auf die Metra des 3- und 4zeitigen (nicht aber des 6zeitigen) Tactgeschlechtes anwendbar.

	τροχαϊκά:	*δακτυλικά*:*)
brachykat. Dipodie	– ⏓	– –
katalekt. Dipodie	– ⏑ –	– ⏑ ⏑ –
akatalekt. Dipodie	– ⏑ – ⏒	– ⏑ ⏑ – –
hyperkat. Dipodie	– ⏑ – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
brachykat. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏒	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – –
katalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –
akatalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – –
hyperkatal. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –
	ἰαμβικά:	*ἀναπαιστικά*:
brachykat. Dipodie	⏑ –	⏑ ⏑ –
katalekt. Dipodie	⏑ – ⏓	⏑ ⏑ – –
akatalekt. Dipodie	⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkat. Dipodie	⏑ – ⏑ – ⏓	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
brachykat. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –
katalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – –
akatalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkatal. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏓	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Der Bericht bei Mar. Vict. hat nur aus 2 Bestandtheilen (*κόμματα*, *κῶλα*) zusammengesetzte Asynarteten im Auge (dasselbe war auch bei Mar. Vict. 140 der Fall, während die Parallelstelle des Aristides auch den aus mehr als 2 Bestandtheilen zusammengesetzten Rechnung trug). Auch für den zweiten Bestandtheil solcher Asynarteten besteht nach Victorinus dieselbe Norm des Megethos wie für den ersten, und so kann denn nach ihm eine jede der genannten Dipodieen sowohl als erster wie als zweiter Bestandtheil des Asynarteten fungiren. Da kann nun, heisst es, z. B. ein jedes der 8 trochäischen Megethe mit einem jeden von ihnen (d. h. sowohl mit sich selber, wie mit jedem der 7 übrigen) verbunden werden und so ergibt sich eine grosse Zahl asynartetisch-trochäischer Metra**) von sehr verschiedenem Umfange, und nicht nur Verbindungen der Tetrapodieen wie

---

*) Trotzdem dass Victorinus durch die Ueberlieferung der in Rede stehenden Theorie unsere Einsicht in die Metrik nicht wenig fördert, so hat er doch selber von dem, was er aus seiner Quelle über die Asynarteten excerpirt, so gut wie gar kein Verständnis. Davon liefern die Beispiele, welche er p. 144 den 8 *κόμματα δακτυλικὰ* hinzugefügt hat, einen noch schlagendern Beweis als selbst seine thörichte Definition der *δικαταληξία* (s. S. 497 Anm.).

**) Für jedes *πρωτότυπον* sollen sich auf diese Weise 64 Verbindungen herausstellen, nicht nur bei Trochäen, Dactylen, Iamben, Ana-

– ◡ – ◡ – ◡ –   – ◡ – ◡ – ◡ –

sondern auch die in Hephästions Encheiridion nicht erwähnten Verbindungen der Dipodieen

⏒ ◡ –   – ◡ –
– ◡ –   – ⏓

sind nach antiker Theorie tròchäische Asynarteten. Wir werden daher jedesmal bei den einzelnen Klassen der Asynarteten die über diesen Punct so kargen Ergebnisse des hephästioneischen Encheiridions durch die in jener Stelle des Marius Victorinus enthaltenen Daten zu ergänzen haben.

---

pästen, sondern auch (und hierin zeigt sich die verschlechternde Hand des Heliodor) bei den 4 *μέτρα πρωτότυπα* des *τρίτον γένος*, nämlich den Choriamben, Antispasten und beiden Ionici, denn auch für jedes von diesen werden 8 Megethe von dem brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron statuirt.

Es wird dann aber noch weiter gelehrt: ein jedes Megethos kann nicht bloss mit den verschiedenen Megethe desselben *μέτρον πρωτότυπον*, sondern — und hiermit wird aus der Klasse der gleichförmigen Metra in die der ungleichförmigen hinübergegangen — auch mit den Megethe eines jeden der übrigen 7 *πρωτότυπα* verbunden werden. So kann z. B. die katalektische trochäische Dipodie den Anlaut von 64 verschiedenen Metren bilden, indem es mit den sämtlichen 64 zu einem Asynarteton verwendbaren Megethe zusammengesetzt sein kann. Die sämtlichen 8 Megethe eines *πρωτότυπον* ergeben demnach, ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, 8 . 64 = 512 Metra: „*efficitur numerus differentiarum in unaquaque metri specie* [d. i. in jedem *πρωτότυπον*] *ÇCCCCXII.*" Die sämtlichen Megethe aller 8 *πρωτότυπα* (also 8 . 8 Megethe), ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, ergeben schliesslich die Gesammtsumme von 8 . 8 . 64 = 8 . 512 = 4096 Metren –, „*manifestum apud omnes erit . . . metrorum principalium multiplicationibus octies quingentas XII differentias fieri quae in summam maioris numeri redactae efficient differentiarum, quibus ἀσυνάρτητα i. e. inconnexa colliguntur, MMMMXCVI genera, quae per metrorum clausulas mutua earundem alternatione efficiuntur*".

Also insgesamt 4096 verschiedene asynartetische Verse! Es lässt sich recht gut denken, dass man von bestimmten richtigen Voraussetzungen aus eine Zahl der möglicher Weise zu bildenden Asynarteten (freilich nicht der in der wirklichen Praxis vorkommenden) berechnen könnte. Aber die hier durch Victorinus mitgetheilte Berechnung der „*maiores in hac arte* (sc. *metrica*) *sublimes*" ist falsch. Denn 1) ist es falsch, dass von jedem der 8 *πρωτότυπα* acht verschiedene Megethe vom brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron sich bilden lassen, denn es ist dies nur für die

§ 40.
Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ.

Μονοειδὲς ist, wie wir wissen, die mit *καθαρὸν* gleichbedeutende allgemeine Bezeichnung des gleichförmigen, d. h. des aus gleichen *πόδες μετρικοὶ* bestehenden Metrums. Die Bestandtheile desselben gehören „Ein und demselben metrischen *εἶδος*“ an. Ist nun in einem aus mehreren Kola zusammengesetzten *μέτρον μονοειδὲς* jedes Kolon akatalektisch (z. B. im daktylischen Hexameter) oder nur das auslautende Kolon katalektisch (z. B. im anapästischen, trochäischen, iambischen Tetrameter), so ist es ein *συνάρτητον μονοειδές*. Hat aber ein *μέτρον μονοειδὲς* ein katalektisches Kolon im An- oder Inlaute, so ist es ein *ἀσυνάρτητον μονοειδές*. Der antike Name *ἀσυνάρτητον μονοειδὲς* (He-

---

4 oben aufgeführten *πρωτότυπα* des 3- und 4zeitigen Tactes möglich. 2) Es kann keineswegs von den in asynartetischen Metren verwendbaren Megethe ein jedes mit einem jeden verbunden werden. 3) Zudem ergibt eine nicht unbedeutende Anzahl der von Victorinus statuirten Verbindungen keine asynartetischen, sondern vielmehr synartetische Metra, z. B. die Verbindung einer akatalektischen Tetrapodie mit jedem der 8 Megethe desselben Prototypons.

Der innige Zusammenhang der statuirten 64.64 einzelnen asynartetischen Metra mit den oben besprochenen 64 Klassen der asynartetischen Metra liegt zu Tage. Sowohl bei der Berechnung der Klassen wie der Species ist das *μέτρον παιωνικὸν* aus der Zahl der *πρωτότυπα* ausgeschieden, während dagegen dem *ἀντισπαστικὸν* eine Stelle darunter eingeräumt ist. Das letztere konnte, wie wir wissen, nicht vor Heliodor geschehen, und demselben Metriker dürfen wir auch die Ausschliessung des *μέτρον παιωνικὸν* beimessen, da sowohl in den auf ihn zurückgehenden Darstellungen lateinischer Metriker, wie auch in den metrischen Scholien des Heliodor zu Aristophanes die Päonen nicht als *metra*, sondern vielmehr als „*rhythmi*“ gefasst werden. S. 148. Die uns in den scholl. Hephaest. und bei Victor. vorliegende Theorie von den Klassen und Species der Asynarteta rührt erst von Heliodor oder zum Theil vielleicht von einem späteren Heliodoreer, sei dies nun Juba oder irgend ein anderer, her. Aber trotz dieses späten Datums und trotz der vielen in der uns überkommenen Ueberlieferung liegenden Verkehrtheiten müssen wir hier wie in allen ähnlichen Fällen den Grundsatz festhalten, dass das Fundament dieser Ueberlieferung ein gutes und altes ist. Wir haben die Mittel, dasselbe von den Zusätzen späterer Hand zu befreien, und in der hierdurch wieder zu ermittelnden ursprünglichen Gestalt hat es auch für unsere heutige Wissenschaft der Metrik eine fundamentale Bedeutung.

phästion gebraucht ihn nicht in seinem Encheiridion, wohl aber fügen ihn die Scholien p. 87 hinzu) erklärt sich auf diese Weise von selber.

Die gleichförmigen Metra (*μονοειδῆ, καθαρὰ*) sondern sich nach vier *γένη*, je nachdem die Tacte, woraus sie bestehen, *τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι* oder *ἑξάσημοι* sind. Da aber das aus *πόδες πεντάσημοι* bestehende päonische Metrum nach der Theorie der Alten keine asynartetische Bildung zulässt, so kommen die einfachen Asynarteten nur in den drei übrigen *γένη* vor, dem dreizeitigen, vierzeitigen und sechszeitigen. Das schol. Heph. p. 87 redet bloss von *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τετρασήμων* und *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων* sc. *ποδῶν*, aber hiermit sind die *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τρισήμων*, d. h. die trochäischen und iambischen Asynarteten keineswegs ausgeschlossen, denn es werden dort die dreizeitigen Trochäen und Iamben wegen ihrer dipodischen Messung unter den *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων* mit inbegriffen. Aus demselben Grunde nannte man nach schol. Heph. 35 und Victor. 83 die das trochäische und iambische Metrum umfassende *ἐπιπλοκὴ* nicht bloss *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τρίσημος*, sondern auch *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ ἑξάσημος*.

I.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus vierzeitigen Tacten.

Asynartetische Dactylen.

Als Beispiel der *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* nennt schol. Heph. p. 87 das elegische Metrum: *τῶν ἀσυναρτήτων μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ*), μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν* (Hephästion selber führt es p. 96 schlechthin als *ἀσυνάρτητον* auf, ohne dabei auf die besondere Asynarteten-Klasse einzugehen). Unter allen asynartetischen Bildungen die älteste, geht es unmittelbar von dem aus 2 tripodischen Reihen bestehenden *ἡρῷον* aus, dem es sich jedesmal als vorangehendem Begleiter zugesellt:

⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ | ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ –
⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏊

Jede der beiden im *ἡρῷον* akatalektisch gebildeten Reihen ist

---

*) d. i. 8 Klassen der *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* nach den mit Ausschluss der Päonen übrig bleibenden 8 *πρωτότυπα*.

im *ἐλεγεῖον* eine katalektische, d. h. ihr auslautender leichter Tacttheil ist nicht durch die *λέξις*, sondern durch eine zweizeitige Pause ausgedrückt, August. de mus. 4, 14 *cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine qualis iste est*

gentiles nostros inter oberret equos.

Sensisti enim me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Vgl. Quint. inst. 9, 7, 98. Das *ἡρῷον* ist ein akatalektisches, das *ἐλεγεῖον* ein dikatalektisches *ἑξάμετρον δακτυλικόν*, das den Namen *πεντάμετρον* nur der Unverständigkeit späterer Metriker verdankt. Mit Rücksicht auf die in der Grenzscheide der beiden Kola unterbrochene Continuität von Thesen und Arsen sagt dasselbe schol.: es fehle den beiden Kola die *ἕνωσις*, es bestehe keine *κοινωνία*: *Τὸ πρῶτον μέρος τοῦ ἐλεγείου πρὸς τὸ δεύτερον οὐχ ἥνωται ... Διὸ ἀσυνάρτητα καὶ τὰ ἐλεγεῖα λέγει [Ἡφαιστίων] οἷον μὴ κοινωνίαν ἔχοντα, ἀλλὰ ἀσυνάρτητα ὄντα* *).

Ausser dem *ἐλεγεῖον* werden im Encheiridion Hephästions und seinen Scholien keine weiteren *ἀσυνάρτητα δακτυλικὰ* aufgeführt, wir haben deshalb die durch Mar. Victorin. p. 144 ff. auf uns gekommenen Angaben herbeizuziehn. Hiernach kann das als erstes Kolon des *ἐλεγεῖον* fungirende *μέρος δακτυλικὸν* – ⏑⏑ – ⏑⏑ – mit jedem *δακτυλικὸν* von der brachykatalektischen Dipodie bis zur hyperkatalektischen Tetrapodie zu einem *ἀσυνάρτητον δίκωλον* zusammentreten:

1. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
2. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
3. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
4. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
5. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
6. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – –
7. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – ⏑⏑ –
8. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –

---

*) Der Scholiast will hiermit die von Hephästion p. 87 über die *ἀσυνάρτητα* aufgestellte Definition erläutern: *Γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου* (vgl. S. 102). Die Erläuterung ist sicherlich die richtige, wenn gleich Hephästion bei den *ἐπισύνθετα* das Wort *ἀσυνάρτητον* noch in einer umfassenderen Bedeutung gebraucht, worüber das Nähere bei den ungleichförmigen Metren.

Hiervon sind, abgesehen von No. 5 (dem ἐλεγεῖον), folgende nachzuweisen: No. 3 (noch durch ein drittes κόμμα δακτυλικὸν erweitert) Sept. 321:

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' | ὠγυγίαν Ἀΐδα προιά|ψαι, δορὸς ἄγραν.

No. 4. οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ | τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεύς Agam. 1022.

No. 6. καί σ' οὔτ' ἀθανάτων | φύξιμος οὐδείς Antig. 787. Aias 629. Oed. C. 701.

No. 7. λαΐδος ὀλλυμένας | μιξοθρόου Sept. 331.

No. 8. .... μὲν βάσις ἀγλαΐας | ἀρχά Py 1, 2.

Alle diese Asynarteten kommen in ihrem ersten Komma mit dem asynartetischen Elegeion überein und haben wie dieses im Inlaute eine Pause (oder bei mangelnder Cäsur eine τομὴ der Länge). Nur im Auslaute differiren sie. In wie weit hier bei jedem einzelnen eine Pause zu statuiren ist, brauchen wir nicht zu erörtern; nur der schliessende Spondeus in No. 8 verdient besondere Beachtung. Nach der Theorie der Metriker ist er, wie wir gesehen, eine brachykatalektische dactylische Dipodie, steht also an der Stelle von 2 dactylischen Tacten. Für das vorliegende Metrum ist es wahrscheinlich, dass dieser Umfang durch Dehnung einer jeden Länge, wie auch Böckh und Hermann angenommen haben, erreicht wurde (nicht durch Hinzufügung einer vierzeitigen Pause).

Aber nicht bloss das erste Komma des Elegeion, sondern auch die katalektische dactylische Dipodie fungirt nach jener Stelle des Marius Victorinus als Anlaut dactylischer Asynarteten. Insbesondere wird dies μέρος δακτυλικὸν wiederum mit einer katalektischen oder mit einer akatalektischen dactylischen Dipodie verbunden, und so entsteht ein asynartetisches δίμετρον δακτυλικὸν δικατάληκτον und προκατάληκτον

1. – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – προκατάληκτον.

2. – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – δικατάληκτον.

Beide Formen scheinen nur als Schluss längerer μέτρα oder ὑπέρμετρα vorzukommen. So ist die Form 2 und 1 zu einem prokatalektischen τετράμετρον vereint:

–́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ –

ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώ|μα στυφελίζων μέγας Ἄρης Antig. 139.

Drei katalektische dactylische Dipodieen sind vereint:

⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων Aesch. Suppl. 57.

Ferner wird sowohl die akatalektische wie die katalektische Dipodie mit der im Elegeion erscheinenden katal. Tripodie zu längeren Asynarteten vereint:

⏒⏑⏑⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒⏑⏑⏒

ἔστι δὲ κἀκ πολέμου τειρομένοις βωμὸς Ἄρης φυγάσιν ibid. 82.

⏒–⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒–

ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γᾶς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω Oed. Col. 694.

⏒–⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒ ⏒⏑⏑⏒–

οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος πώποτε βλαστόν ibid. 695.

Alle diese Metra und Hypermetra sind der antiken Tradition zufolge als dactylische Asynarteten d. h. als Dactylen mit inlautender Katalexis oder als Dactylen mit Unterdrückung inlautender schwacher Tacttheile aufzufassen*). Die Dactylen können sowohl 4zeitig, wie auch kyklisch sein, die inlautende Katalexis kann entweder wie im *ἐλεγεῖον* eine Pause oder eine Dehnung der Länge zum *χρόνος τετράσημος* oder *τρίσημος* erfordern, je nachdem eine Cäsur statt findet oder nicht.

Häufiger sind derartige synartetische Bildungen, wenn die dactylische Periode im Auslaute oder Anlaute mit Trochäen gemischt ist. Vgl. die ungleichförmigen Metra. — Die übrigen aus Marius Victorinus zu entnehmenden Bildungsweisen dactylischer Asynarteten übergehen wir, da wir keine Beispiele dafür nachzuweisen vermögen.

Asynartetische Anapäste.

Asynartetische *μονοειδῆ ἀναπαιστικὰ* sind der antiken Tradition zufolge solche anapästische Perioden, in welchen ein ka-

*) Wer diese Metra choriambisch nennen will, der gebraucht bloss einen anderen Namen, ohne damit das Wesen der Sache zu bezeichnen. Der Tradition folgend, hält man besser den Namen *δακτυλικὸν ἀσυνάρτητον* fest, der ohnehin älter ist als der erst durch die Grammatiker für *βακχεῖος* aufgebrachte Name *χορίαμβος*. Vgl. darüber § 25. Ebendaselbst ist angegeben, weshalb die Metra Oedip. R. 498. 499 nicht wie die jetzt in Rede stehenden Metra als asynartetische Dactylen, sondern als synartetisch, d. h. ohne inlautende Katalexis gebildeten Metra des sechszeitigen bakcheischen oder ionischen Rhythmus aufzufassen sind.

talektisches ἀναπαιστικὸν mit einem folgenden katalektischen oder akatalektischen ἀναπαιστικὸν verbunden ist, z. B.

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⊔́ –́ τετράμ. δικατάληκτον.
⏑ ⏑ ⊔́ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ δίμετρ. προκατάληκτον.

Wenn von den anapästischen παροιμιακὰ des Tyrtäus nicht ein jedes einzelne ein selbstständiges μέτρον für sich bildete, sondern wenn hier 2 zu einer periodischen Einheit verbunden waren Victor. p. 143, so bildeten sie ein dikatalektisches Tetrametron. Ein prokatalektisches Dimetron findet sich wahrscheinlich:

Pindar Nem. 6, 5 νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις
Ol. 7, 17 Ἀσίας εὐρυχόρου τρίπολιν .....

II.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus dreizeitigen Tacten.

Asynartetische Trochäen.

Wir beginnen mit der durch Marius Victorinus uns überkommenen Tradition. Nach ihr kann von den zu Ende des § 39 angegebenen κόμματα τροχαϊκὰ ein jedes mit einem jeden zu einem trochäischen Metron verbunden werden. Von diesen Verbindungen sind aber diejenigen, welche am Anfange eine vollständige Dipodie oder Tetrapodie haben, keine asynartetischen, sondern synartetische τροχαϊκά. Es bleiben daher als trochäische Asynarteten nur diejenigen Verbindungen übrig, welche, wie Marius Victorinus sagt, mit einem katalektischen, brachykatalektischen oder hyperkatalektischen Komma anlauten. Wir wollen sie mit Uebergehung der nur sehr spärlich nachzuweisenden sog. hyperkatalektischen Bildungen vollständig aufführen.

Mit katalektischer Tetrapodie und Dipodie im Anlaut:

1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	8. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	9. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –	10. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
4. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –	11. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
5. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑	12. – ⏑ – – ⏑ – ⏑
6. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	13. – ⏑ – – ⏑ –
7. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – –	14. – ⏑ – – –

Mit brachykatalektischer Tetrapodie und Dipodie im Anlaut:

15. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	22. – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
16. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	23. – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
17. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –	24. – – – ⏑ – ⏑ – –
18. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ –	25. – – – ⏑ – ⏑ –
19. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑	26. – – – ⏑ – ⏑
20. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ –	27. – – – ⏑ –
21. – ⏑ – ⏑ – – – –	28. – – – –

Wir haben hiernach 2 Klassen der asynartetischen Trochäen zu unterscheiden. In den vorliegenden Schemata haben wir die trochäische Brachykatalexis im Inlaute bloss durch den Spondeus, nicht durch den Trochäus bezeichnet, indem wir hierbei den bei den Dichtern sich herausstellenden Thatbestand anticipirten. Schliesslich ist hier darauf hinzuweisen, dass nach Aristides auch Asynarteten aus mehr als 2 Bestandtheilen vorkommen, während sich Marius Victorinus auf diese letzteren beschränkt.

a. Trochäen mit inlautender Katalexis.

1. Gewöhnlich verbindet sich die inlautende Katalexis mit einer Katalexis im Auslaute. Dies sind die *τροχαϊκὰ δικατάληκτα*, oder wenn im Inlaute nicht Eine, sondern zwei oder drei Katalexen enthalten sind, *τροχαϊκὰ τρικατάληκτα* (zwei inlautende und eine auslautende Katalexis) und *τροχαϊκὰ τετρακατάληκτα* (drei einlautende und eine aulautende). — Die am häufigsten vorkommenden trochäischen Metra mit asynartetischer Bildung gehen aus vom katalektischen trochäischen Tetrameter

‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ | ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒.

Indem die auslautende Arsis des ersten Kolons unterdrückt wird

‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ [2] *),

wird das *τετράμετρον καταληκτικὸν* zum *τετράμετρόν δικατάληκτον*. Das schol. Eurip. Orest. 982 nennt diesen Vers *ἀσυνάρτητος ἐκ δύο τροχαϊκῶν ἑφθημιμερῶν*. Nach Heph. p. 94 können wir ihn *διεφθημιμερὲς τροχαϊκὸν* nennen. Bei Mar. Vict. p. 143 heisst es *metrum Euripidium* (denn auch Euripides, aber nicht Sophokles, hat es neben Aeschylus, um den sich die Metriker nicht viel bekümmern, häufig gebraucht). Die beiden *κῶλα ἑφθημιμερῆ* finden wir bald durch eine Cäsur getrennt, bald nicht:

οἶκτον οἰκτίσαιτ' ἐπει|δὴ πίτνει δόμος δίκας Eum. 516.
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα, τὸν πάθει μάθος Agam. 176.
τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' | ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως Agam. 681.
πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων | νόστον αὐτόμαρτυς ὤν Agam. 988.

*) Die den asynartetischen Trochäen in Klammern beigefügten Zahlen beziehen sich auf die einzelnen Nummern des S. 519 nach Mar. Vict. ausgeführten Verzeichnisses.

In dem einen Falle kann die durch keine Silbe ausgedrückte Schlussarsis des ersten Kolons durch eine einzeitige Pause ausgedrückt werden, im anderen Falle aber, wo eine Wortbrechung statt findet, kann keine Pause angenommen werden, denn innerhalb desselben Wortes kann keine Pause gemacht werden. Hier muss demnach die Dehnung der schliessenden Länge zu einem den Umfang des ganzen dreizeitigen Tactes ausfüllenden *χρόνος τρίσημος* eintreten:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́,

es entsteht eine Tactform, die sich folgendermassen durch unsere Noten ausdrücken lässt:

♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 |

Aber auch da, wo eine Cäsur statt findet, darf man überzeugt sein, dass Dehnung viel häufiger als die Pause war. Dies folgt aus dem Eindrucke, welchen nach Aristid. p. 97 die Anwendung der einzeitigen Pause macht: *οἱ δὲ (βραχεῖς) τοὺς κενοὺς ἔχοντες (ῥυθμοὶ) ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς.* Dieser Charakter widerstrebt ganz und gar der *μεγαλοπρέπεια*, die sich in jenem verlängerten trochäischen Metron des Aeschylus ausspricht*). Was Aristides in der Metrik allgemein als den Charakter der Katalexis angibt p. 50: *συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδὸς σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως*, das lässt sich von dem vorliegenden trochäischen Metrum nicht anders denken, als wenn die katalektische Länge gedehnt wird. Wir bemerken, dass es unrichtig ist, wenn man meint, bei einer inlautenden Katalexis stiessen 2 Thesen unmittelbar an einander. Denn die dreizeitige Länge, auf die unmittelbar eine Thesis folgt, ist nicht bloss Thesis, sondern Thesis und Arsis zugleich, beide Semeia sind zu einer einzigen Note gebunden.

Unter den *τροχαϊκὰ* mit mehr als Einer inlautenden Katalexis (*τρικατάληκτα* und *δικατάληλτα*) ist zuerst das seltene *τροχαϊκὸν τριεφθημιμερὲς* zu nennen:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ψῆγμα δυςδάκρυτον ἀν|τήνορος σποδοῦ γεμί|ζων λέβητας εὐθέτους
Agam. 442.

*) Vgl. den der katal. trochäischen Tetrapodie beigelegten „*βόμβος τραγικὸς*“ schol. Heph. p. 36.

Hier sind drei ἐφθημιμερῆ zu einem trikatalektischen Asynarteton vereint. Häufiger ist die Verbindung von einem ἐφθημιμερὲς mit katalektischem Ditrochäus:

‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ [9],

wozu noch ein zweites ἐφθημιμερὲς hinzutreten kann:

‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν Eum. 916.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερείᾳ ξυναρμόσει βροτούς Eum. 494.

‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοίαισι τοῦ πεπρωμένου Agam. 683.

Der äusseren Silbenform nach könnte man die hier vorkommende katalektische Dipodie für einen Creticus oder Päon halten, aber die Lehre der Alten verlangt entschieden die zuerst genannte Auffassung. Denn bei der Auffassung als fünfzeitiger Päon würde der Vers ein päonischer Asynartet sein, den es nach der ausdrücklichen Angabe der Metriker nicht gibt (vgl. oben). Ebenso sind nun auch die in den trochäischen Strophen des Aeschylus so häufigen Verse mit mehreren katalektischen Dipodieen aufzufassen; das von Mar. Vict. p. 133 Euripidium genannte τρικατάληκτον:

‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας καὶ πεδοστιβὴς λεώς Pers. 126.
σπλάγχνα δ' οὔτοι ματάζει πρὸς ἐνδίκοις φρεσίν Agam. 995.
πτῶκα ματρῷον ἄγνισμα κύριον φόνου Eum. 326.
πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχη Choeph. 585.

und das τετρακατάληκτον (mit drei inlautenden Katalexen):

‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒ ⏑ ‒

σμῆνος ὣς ἐκλέλοιπεν μελισσᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ Pers. 128.
μνησιπήμων πόνος καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν Agam. 180.

Die scheinbaren Cretici sind sechszeitige katalektische Dipodieen, mag nun der durch das Metrum nicht ausgedrückte sechste χρόνος πρῶτος durch eine einzeitige Pause oder, was wohl gewöhnlich der Fall ist, durch Dehnung der schliessenden Länge dargestellt werden, z. B. für den letztgenannten Vers

3/8 ♩ ♪ | ♩ | ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ | ♩. | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾 ||

Dieser Unterschied vom fünfzeitigen Creticus ist auch für die metrische Formbildung wohl zu beachten. Denn es ist durchgängiges Gesetz für diese katalektischen Ditrochäen, dass nur

ihre erste, aber nicht ihre zweite Länge aufgelöst werden kann (sie ist eben eine dreizeitige), während bei den fünfzeitigen Tacten die viersilbige Form – ⏑ ⏑ ⏑ (*παίων πρῶτος*) sogar häufiger als die dreisilbige – ⏑ – ist. Hierdurch sind die asynartetischen Trochäen von den aus Trochäen und wirklichen fünfzeitigen *πόδες* zusammengesetzten Metren, die in der alten Komödie vorkommen, scharf gesondert:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –

οὐδέν ἐστι θήριον γυ|ναικὸς ἀμαχώτερον Aristoph. Lysistr. 1014.

G. Hermann El. 606 glaubt diesen trochäisch-päonischen Vers den von Hephästion aufgeführten Asynarteten als weiteres Beispiel hinzufügen zu dürfen. Aber gerade dieser ist kein Asynartet, denn die Päonen sind ja überhaupt von den Asynarteten ausgeschlossen. Er ist ein zusammengesetztes tactwechselndes Metrum, nicht asynartetischer, sondern synartetischer Bildung. Für den lässigen *κόρδαξ* der Komödie ist der Tactwechsel ganz angemessen, aber nicht für die Megaloprepeia des aeschyleischen Chortanzes.

Es kommen nun in den genannten Strophen des Aeschylus auch ein paar Verse vor, welche lediglich aus katalektischen Ditrochäen bestehen:

⏑⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – [13]

τόνδ' ἀφαιρούμενος Eum. 325.

ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ Eum. 329.

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων Choeph. 587.

Wir haben die hier als selbständige Metren erscheinenden Bildungen bereits oben in der Verbindung mit einer trochäischen Hephthemimeres kennen gelernt und sie können auch als selbstständige Verse nicht anders als dort, wo sie den ersten Theil eines Verses bildeten, aufgefasst werden, als *δικατάληκτα* und *τρικατάληκτα τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα*, wie denn ja auch die bei Victor. erhaltene Theorie der Asynarteten nicht minder trochäische Asynarteten aus 2 katalektischen Dipodieen wie aus 2 katalektischen Tetrapodieen statuirt. Die scheinbaren Cretici derselben können nur *ἑξάσημοι διποδίαι* oder *βάσεις* sein. Der schol. Heph. p. 77 (zur Erläuterung des Capitels von den Päonen) theilt ein jedenfalls sehr interessantes Fragment aus



der Metrik des Heliodor mit, worin es heisst: Bei den Päonen sei die Cäsur nach dem einzelnen Päon angemessen, damit die auf diese Weise entstehende *ἀνάπαυσις* die *βάσεις παιωνικαὶ* (das sind eben die einzelnen Päone, vgl. S. 399) zu *βάσεις ἑξάσημοι* mache, welche *ἰσομερεῖς* seien wie die anderen *βάσεις* (d. h. wie die sechszeitigen und dabei zweitheiligen *βάσεις τροχαϊκαί, ἰαμβικαί*). Dies ist der richtige Sinn der heliodorischen Stelle, deren Wortlaut folgender ist: *Ἡλιώδορος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον „οὐδὲ τῷ κνακάλῳ οὐδὲ τῷ νυρσύλα"*. Das hinzugefügte corrupte Beispiel wird sich wohl schwerlich herstellen lassen, als sein metrisches Schema aber steht folgendes fest:

– ⌣ – – ⌣ – – ⌣ – – ⌣ –

Heliodor sagt also, diese Päone seien sechszeitig, und bringt damit die Cäsur in Zusammenhang. Der wirkliche *παίων* ist ein *πους πεντάσημος*, wie auch die Metriker lehren, und eine andere Messung haben sie bei der melischen Aufführung nicht gehabt; schwerlich haben auch die Metriker, wenn sie die Verse recitirten, die wirklichen Päone sechszeitig gelesen (dies würde uns wenigstens bei fortlaufenden Päonen oder Cretici sehr schwer fallen, wovon sich jeder, welcher die sechszeitige Messung beim Recitiren versuchen will, überzeugen wird). Es ist nicht anders zu denken, als dass die hier erwähnte sechszeitige Messung der Silbenverbindung – ⌣ – eine gute alte Tradition ist, die dem Heliodor überkommen ist, wenn es auch der Fall sein sollte, dass er selber nicht mehr zu unterscheiden weiss, wo diese Silbenverbindung das sechszeitige und wo sie das gewöhnliche fünfzeitige Maass hat.

In allen bisher genannten Metren trifft die inlautende Katalexis die geraden Stellen, denn der Inlaut zeigt nur katalektische Tetrapodieen und katalektische Dipodieen. Wie sich zwei oder mehrere solcher dipodischen *τομαὶ* zu einer einheitlichen rhythmischen Reihe verbinden, ist uns hierbei gleichgültig; sicherlich wird aber nicht überall eine jede einzelne Dipodie in der melischen Darstellung eine rhythmische Reihe, d. h. einen selbstständigen Vorder-, Mittel- oder Nachsatz einer musikalischen

Periode gebildet haben. Ohne die Melodie, die der *ῥυθμοποιὸς* den Worten gegeben, lässt sich hier nichts entscheiden.

2. Die Verbindung einer inlautenden Katalexis mit akatalektischem Auslaute heisst *μέτρον προκατάληκτον*. Hierher gehört nach Hephästion p. 99 der als *προκατάληκτον ἐκ τροχαϊκοῦ ἑφθημιμεροῦς καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου* bezeichnete Anfangsvers des sapphonischen Fragmentes

ἔστι μοι καλὰ πάϊς χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν
*ἐμφερῆ ἔχοισα μορφάν, Κλεηὶς ἀγαπατά,**)
ἀντὶ τᾶς ἐγὼ οὐδὲ Λυδίαν πᾶσαν, οὐδ' ἐραννάν.

Diesen drei Versen erkennt Hephästion folgende metrische Schemata zu:

– ◡ – ◡ – ◡ –   – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ [1]
– ◡ – ◡ – ◡ – –   ◡ – ◡ – ◡ – –
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡ –   – ◡ – ◡ – ◡

Eine so einfältige Strophe wird Sappho nicht componirt haben. Ohne Zweifel lag hier dem Hephästion ein corrupter Text vor, er hätte aber, was uns nicht mehr vergönnt ist, aus den weiter folgenden Versen die richtige metrische Composition erkennen können. Er sagt: *τούτων δὲ τὸ μὲν δεύτερον δῆλόν ἐστιν ἀπὸ τῆς τομῆς ὅτι οὕτως σύγκειται ἐκ τοῦ τροχαϊκοῦ διμέτρου ἀκαταλήκτου καὶ τοῦ ἑφθημιμεροῦς ἰαμβικοῦ.* Aber weshalb ist man gezwungen, die Abtheilung in Reihen von der Cäsur abhängig zu machen? Schliesst man die erste Reihe mit der Silbe *μορ-*, dann ist der zweite Vers mit dem ersten isometrisch. Für das Folgende möchte ich hinter *ἐγὼ* mit Bentley eine Lücke (*οὐ θέλοιμ'*) und mit Hermann die Veränderung von *πᾶσαν* in *ἅπασαν* annehmen: dann ist *οὐδ' ἐραννὰν* der Rest eines vierten Verses und das Ganze bildete eine isometrisch tetrastichische Strophe oder, wenn man lieber will, zwei isometrisch distichische Strophen:

ἔστι μοι καλὰ πάϊς | χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφερῆ ἔχοισα μορ-|φάν, Κλεηὶς ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἐγὼ (οὐ θέλοιμ') | οὐδὲ Λυδίαν ἅπασαν,
οὐδ' ἐραννὰν – ◡ – | – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

---

*) Hephästion selber nennt den auf *μορφὰν* folgenden Bestandtheil ein *ἑφθημιμερὲς ἰαμβικόν*, die Lesart unserer Handschriften *Κλεῒς ἀγαπατά* kann also nicht die seinige gewesen sein. Die Aenderung *ἀγαπατά* stammt von Bentley, *Κλεηῒς* von Ahrens.

Denselben prokatalektischen Vers finden wir bei Pindar Ol. 10 (11), 21:

– ◡ – ⏓ – ◡ –   – ◡ – ⏓ – ◡ – ⏓

οὐδ᾽ ἐρίβρομοι λέον|τες διαλλάξαιντο ἦθος.

Eine andere prokatalektische Form (mit katalektischer erster Dipodie) hat der pindarische Asynartet Ol. 6, 21:

– ◡ – – ◡ – ⏓ | – ◡ – ⏓ – ◡ – ⏓

μαρτυρήσω μελίφθογ|γοι δ᾽ ἐπιτρέψοντι Μοῖσαι,

wo zu dem *δίμετρον προκατάληκτον*

– ◡ – – ◡ – ◡ [12]

noch ein akatalektisches *δίμετρον* hinzugefügt ist. Ein *δίμετρον προκατάληκτον* mit inlautender Katalexis an dritter Stelle zeigt sich Aesch. Eum. 323:

–́ ◡ –́ ◡ –́ –́ ⏓

καὶ δεδόρκοσιν ποινάν.

In diesen Beispielen ist nur Eine inlautende Katalexis mit akatalektischem Auslaute verbunden. Es gibt aber auch Metra, welche akatalektisch auslauten, aber im Inlaute zwei oder mehrere Katalexen haben. Auch dies sind *προκατάληκτα* dem Genus nach. Aber wie die Alten *καταληκτικὰ* und *δικατάληκτα* unterscheiden, so müssen wir auch zwischen *προκατάληκτα* (mit Einer inlautenden Katalexis oder Einer Prokatalexis) und zwischen *διπροκατάληκτα* (mit zwei Prokatalexen), *τριπροκατάληκτα* (mit drei Prokatalexen) unterscheiden. Diese Termini werden wir wohl gebrauchen müssen, wenn wir auf speciellere Bildungen eingehen wollen, obgleich sie in keiner der uns vorliegenden metrischen Schriften nachweisbar sind. *Τριπροκατάληκτα* sind z. B. folgende aeschyleische Metra:

– ◡ – ◡ – ◡ – – ◡ – – ◡ – – ◡ – ⏓

πυρδαῆ τιν᾽ ἀπρονοίαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινόν Choeph. 607.

– ◡ – – ◡ – – ◡ – – ◡ – ⏓

κλῦθ᾽. ὁ Λατοῦς γὰρ ἶνις μ᾽ ἄτιμον τίθησιν Eum. 324.

Alle diese prokatalektischen Bildungen sind seltener als die di- und trikatalektischen, denn gewöhnlich verbindet sich mit der inlautenden zugleich eine auslautende Katalexis.

b. Trochäen mit inlautender Brachykatalexis.

Die Mannigfaltigkeit asynartetischer Bildung ist für die Trochäen noch reicher als sie im Vorausgehenden dargestellt wor-

den. Denn nicht bloss die einfache Katalexis, welche nur das einzelne Semeion des trochäischen Tactes betrifft und zur einzeitigen Pause oder zur τονή einer einzigen Länge führt, sondern auch die Brachykatalexis wird im Inlaute der trochäischen Metra angewandt. Bei der Brachykatalexis fehlt dem Metrum ein ganzer πούς, der Rhythmus ist aber auch hier ebenso wie bei der einfachen Katalexis ein ὁλόκληρος, daher muss entweder eine ganze Tactpause oder, was wohl häufiger ist, eine Dehnung der vorletzten brachykatalektischen Länge zum Umfange eines ganzen Tactes eintreten. Hephästion p. 107 gibt als Beispiel eines trochäischen Asynarteton mit inlautender Brachykatalexis den sapphoschen Vers:

– ⏑ – ⏑ – – | – ⏑ – ⏑ – ⏓ [17 Vict.]
δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι | χρύσεον λιποῖσαι.

Jedes Kolon ist ein brachykatalektischer trochäischer Dimeter. Es kann zwar nicht anders sein, als dass die Metriker der Kaiserzeit manche Reihen als brachykatalektische Dimeter und Trimeter bezeichnen, welche dem Rhythmus nach keine Dimeter und Trimeter (Tetrapodieen und Hexapodieen), sondern übereinstimmend mit der Anzahl der πόδες μετρικοί tripodische und pentapodische Reihen sind, denn auch solche Reihen sind ja nach den Rhythmikern gestattet. Aber sicherlich sind die gradtactigen Tetrapodieen und Hexapodieen oder Dimeter und Trimeter häufiger als die ungradtactigen Tripodieen und Pentapodieen, und eben so sicher ist auch die Ueberlieferung der Metriker, dass es brachykatalektische Dimeter und Trimeter gibt, in denen das Metrum einen ganzen Tact durch Silben unausgedrückt lässt. Auch gegen die Auffassung der vorliegenden Kola der Sappho als brachykatalektischer Dimeter oder Tetrapodieen ist wohl schwerlich etwas einzuwenden. Wenn wir bedenken, dass der Vortrag derselben ein melischer war, so ist Messung nach vier Tacten überaus natürlich, doch versteht es sich Angesichts der auslautenden Doppellänge wohl ganz von selbst, dass hinter *Μοῖσαι* nicht eine dreizeitige Pause angenommen wurde, sondern die erste Länge dieses Wortes ein gedehnter, den ganzen Tact ausfüllender τρίσημος war, und ebenso auch die zweite Länge des Wortes, obwohl hier auch die einzeitige Pause ebenso annehmlich erscheint:

oder

Ebenso der zweite der euripideischen Verse Phoen. 1725:

ὅδ' εἰμὶ μοῦσαν ὃς ἐπὶ καλ|λίνικον οὐράνιον ἔβαν
παρθένου κόρας αἴ|νιγμ' ἀσύνετον εὗρων.

Aeschylus macht in seinen melischen Trochäen von dieser Art der inlautenden Brachykatalexis seltener Anwendung. Aber sie kommt vor. Ein über allem Zweifel sicher stehendes Beispiel ist Eum. 923:

ῥυσίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων
[16]

Ebenso Py 5, 68:

γαρύεταΐ ἀπὸ Σπάρ|τας ἐπήρατον κλέος.

Wollten wir das erste der beiden Kola nach der Zahl der πόδες μετρικοὶ als eine rhythmische Reihe von drei Tacten ansehen, so würde durch die an dieser Stelle der Strophe vorkommende Tripodie alle Eurhythmie gestört werden. Fassen wir sie aber im strengen Anschluss an die Ueberlieferung der Metriker als ein δίμετρον βραχυκατάληκτον, d. h. als eine durch die Silben des Metrums nicht vollständig oder wenigstens nicht in der gewöhnlichen Weise ausgedrückte rhythmische Reihe von vier Tacten auf, so ist die Eurhythmie in bester Ordnung:

Natürlich kann an dieser Stelle nur Dehnung der Längen eintreten, denn die Wortbrechung lässt die Pause nicht zu.

Was bei diesen trochäischen Bildungen mit den gewöhnlichen Trochäen verglichen vom metrischen Standpuncte auffällt, ist der Spondeus an der ungeraden Stelle. Dies will auch der schol. Heph. p. 107 sagen, wenn er zu jenen Versen der Sappho bemerkt: *Φαμὲν οὖν ὅτι ἐὰν ἅμα συναρτήσωμεν τὰ δύο τροχαϊκά, εὑρίσκεται ἐν τῇ τρίτῃ χώρᾳ τῇ περιττῇ σπονδεῖος, ὅπερ ἄτοπον εἰς μέτρον τροχαϊκόν.* Es sind eben diese Spondeen trochäische Katalexen, wohl zu unterscheiden von dem Spondeus der *μέτρα πολυσχημάτιστα.*

Dass eine einfache Katalexis nicht bloss am Ende, sondern

auch am Anfange des Kolons vorkommen kann, hat sich oben gezeigt, z. B.

⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ akatalektisches Kolon
⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ katalektische Dipodie am Ende
⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ katalektische Dipodie am Anfange (Prokatalexis).

In derselben Weise kommt nun auch eine Brachykatalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vor. Nach der Analogie von katalektisch und prokatalektisch werden wir die zu Anfang stehende Brachykatalexis passend als Probrachykatalexis bezeichnen können und das trochäische Kolon, in welchem sie vorkommt, als *προβραχυκατάληκτον*.

⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ akatalektisches Kolon
⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ brachykatalektisches Kolon
⏒ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ probrachykatalektisches Kolon. [26 bei Victor.]
ἀνταίων βροτοῖσι Choeph. 587.

Wie das prokatalektische *δίμετρον τροχαϊκὸν* ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ die Umkehrung des katalektischen ist, so ist das probrachykatalektische *δίμετρον τροχαϊκὸν* die Umkehrung des brachykatalektischen; in dem einen steht der Spondeus an der ersten, in dem anderen an der dritten Stelle, in beiden aber an der ungeraden.

Es kann sich nun die anlautende brachykatalektische Dipodie ausser mit der akatalektischen auch mit der katalektischen Dipodie vereinen

⏒ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ [27]
ἅτ' ἐχθρῶν ὕπερ ... Choeph. 615

und ebenso auch mit der akatalektischen oder katalektischen Tetrapodie

⏒ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ [22]
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ πανκρατὴς Ἄρης τε ... Eum. 918
⏒ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ [23]
ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων Agam. 186.

Zu diesen Verbindungen können dann noch weitere trochäische Elemente hinzutreten, wie dies in den am Ende mit ... bezeichneten aeschyleischen Reihen der Fall ist.

Endlich kann die anlautende brachykatelektische Dipodie mit einer unmittelbar folgenden brachykatalektischen Dipodie verbunden sein. Dann entsteht ein *δίμετρον τροχαϊκὸν διβραχυκατάληκτον* d. h. die primäre (akatalektische) Form der Tetrapodie

– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑

ist zu einer aus lauter Längen bestehenden geworden:

– –, – – [26],

jeder der vier Tacte ist durch eine einzige Silbe ausgedrückt, die zugleich den Zeitumfang der Thesis und Arsis enthält. Leicht erkennen wir ein hexapodisches Kolon dieser Bildung in dem vorletzten Verse der Strophe Eum. 916:

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν, οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε φρούριον θεῶν νέμει
ῥυσίβωμον Ἑλλάνων ἄγαλμα δαιμόνων.
ἅτ' ἐγὼ κατεύχομαι θεσπίσασα πρευμενῶς
ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαίας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ –́ –́ –́ –́ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Asynartetische Iamben.

Hephästion p. 106 führt als iambisches Metrum asynartetischer Bildung ein *δικατάληκτον ἐκ ἰαμβικῶν ἐφθημιμερῶν* auf (nach Victor. p. 143 *Aeschrioneum* genannt):

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ | *τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν* Callimach. epigr. 12.

Es ist dies ein dikatalektischer Tetrameter iambicus. Wir haben oben gesehen, dass der katalektische Tetrameter iambicus die dritte Thesis seines zweiten Kolons zum Umfange eines ganzen Tactes verlängert; dies geschieht nun im dikatalektischen Tetrameter iambicus auch mit der dritten Thesis des ersten Kolons:

⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏓́ akatalektisch
⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗́ ⏓́ katalektisch
⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗́ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗́ ⏓́ dikatalektisch.

Von den vier *βάσεις*, in welche der iambische Tetrameter zerfällt, ist die erste und dritte Basis des dikatalektischen Tetram. ihrer metrischen Beschaffenheit nach ein Diiambus, die zweite und vierte Basis ein Bakchius, aber ein Bakchius mit dreizeiti-

ger und auflösbarer erster Länge und nicht von 5, sondern von 6 *χρόνοι πρῶτοι*:



Nach der bei Marius überlieferten Asynarteten-Theorie kann aber nicht bloss die katalekt. iambische Tetrapodie, sondern auch die katalektische iambische Dipodie den Anlaut eines *ἀσυνάρτητον ἰαμβικὸν* bilden. Die Asynarteten dieser Art sind viel häufiger prokatalektisch als dikatalektisch, d. h. das auf die anlautende katalektische Dipodie folgende Element ist gewöhnlich akatalektisch, seltener katalektisch. So entsteht zunächst das *ἀσυνάρτητον δίμετρον προκατάληκτον*

⏑ ∸ ∸, ⏑ ∸ ⏑ ∸.

Dem Metrum nach steht dies iambische *δίμετρον προκατάληκτον* dem durch einen Iambus erweiterten Dochmius nahe:

⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ — | ⏑ —,

unterscheidet sich aber von diesem durch die Unlösbarkeit seiner ersten (dreizeitigen) Länge; denn nur die zweite Länge ist auflösbar (vgl. das letzte der unten angeführten Beispiele aus Euripides), während im Dochmius gerade umgekehrt bei unaufgelöster erster Länge die zweite Länge der Auflösung widerstrebt. Es ist nicht selten in den iambischen Strophen des Aeschylus und Euripides:

βαρεῖαι καταλλαγαί Sept. 766.
λόγου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης
κόρας ἔργα Παλλάδος.
σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις
κεράτομος ἐρημία Troad. 559 ff.

Ein iambisches *τετράμετρον προκατάληκτον* ist

⏑ ∸ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ | ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸

ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων' ἐγένε|το μέλεος ἀθλίων γάμων.

Ganz besonders häufig sind iambische Pentapodieen dieser Art:

⏑ ∸ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸ ⏑ ∸

μαλαμπαγὲς αἷμα φοίνιον Sept. 757.
διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος Sept. 888,

und diese nicht bloss prokatalektisch, sondern auch dikatalektisch (ein häufig vorkommender Schlussvers in den Strophen des Euripides):

⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
δέμας γ' εἴς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν Hiket. 810.
τεκοῦσ' ἁ τάλαινα παῖδα Hiket. 924.
δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις Orest. 1012.

III.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus sechszeitigen Tacten.

Asynartetische Ionici a minore.

Hierher gehören die *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος προκατάληκτα* und *δικατάληκτα*. Asynartetische Ionici a maiore gibt es nicht.

Die Katalexis der Ionici a minore besteht der metrischen Form nach in einem Anapästen ⏑ ⏑ –. Dem Rhythmus nach aber ist dieser anapästische Tact von dem vierzeitigen *ποὺς ἀνάπαιστος* gänzlich verschieden, denn er ist ein *ποὺς ἑξάσημος*, der, wenn er das Ende des ionischen *μέτρον* oder einer längeren ionischen Periode (den Schluss der *συνάφεια*) bildet, auf eine zweizeitige Pause ausgeht.

Wir finden diesen ionischen Anapästen nun aber keineswegs immer am Ende einer Periode. In der ersten Strophe der Perser-Parodos lesen wir nach vorausgehenden akatalektischen Ionici v. 79:

Ἀθαμαντίδος Ἕλλας
πολύγομφον ὅδισμα ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου
⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –́ –
⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –

Hier bilden die katalektischen Ionici sicherlich nicht den Schluss der Periode, denn sie hängen sämtlich ohne Wortende mit den folgenden Tacten zusammen. Wir haben hier also prokatalektische Ionici, denn der Schluss des Metrons ist akatalektisch. (Dies letztere ist natürlich auch dann der Fall, wenn, wie es wahrscheinlich ist, die erste dieser beiden ionischen Zeilen kein selbstständiges *μέτρον* bildet, sondern mit der folgenden Zeile eine einheitliche Periode *κατὰ συνάφειαν* ausmacht.)

Solche prokatalektische Ionici finden sich nun in den Strophen der Tragiker ausserordentlich häufig. Auch in der dritten Strophe des genannten Chorliedes Pers. 102 sind sie vorhanden:

θεόθεν γὰρ κατὰ μοῖρ' ἐκράτησεν
τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις
⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –́ –
⏑ ⏑ ⊔́ ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –

und so in vielen anderen. Bei allen hier angeführten Prokatalexen kann keine Pause eintreten, denn überall findet Wortbrechung statt; es muss daher der volle Tactumfang, wie es in den metrischen Schemata angedeutet ist, durch Dehnung der Länge zum *τετράσημος* erreicht werden. Die ionische Tactform unterscheidet sich dann von der gewöhnlichen ionischen Tactform dadurch, dass hier die vierzeitige Arsis durch eine einzige Silbe ausgedrückt ist, während sie sonst durch zwei zweizeitige Silben oder bei einer Auflösung durch eine Länge und zwei Kürzen ausgedrückt wird. Der *χρόνος σημείου* ist, um in Aristoxenus' Terminologie zu reden, in den vorliegenden Prokatalexen ein *χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν ἀσύνθετος*, in den akatalektischen Formen ein *σύνθετος*.

Nur selten gelingt es uns, ein ionisches Metron oder eine ionische Periode nachweisen zu können, von der wir mit Sicherheit behaupten dürfen, dass in ihr mit inlautender Katalexis zugleich eine Katalexis des Auslautes verbunden ist. Wir finden sie Bacch. 370:

ὁσία πότνα θεῶν | ὁσία δ' ἃ κατὰ γᾶν | χρυσέαν πτέρυγα φέρεις ||
⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑ –   ⏑ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ ⏑ –   ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́.

Denn die aus der Antistrophe sich ergebende Ancipität der Schlusssilbe lehrt, dass mit diesen drei akatalektischen und drei katalektischen Ionici die *συνάφεια* abgeschlossen ist. Dies ist also ein *ἑξάμετρον τρικατάληκτον*. Wortbrechung findet bei diesen Katalexen nicht statt und darf hier mit demselben Rechte wie beim dactylischen Elegeion der Eintritt zweizeitiger Pausen im Inlaute wie im Auslaute der Periode angenommen werden.

§ 41.
Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ.

Die Bestandtheile des von den Metrikern als *ὁμοιοειδὲς* bezeichneten *ἀσυνάρτητον* gehören demselben *εἶδος μετρικόν* an. Es kommt nun aber vor, dass die Bestandtheile eines Metrums nicht demselben *εἶδος*, wohl aber demselben *γένος* angehören. Die Metra, welche die verschiedenen *εἴδη* ein und desselben *γένος* sind, sind *ἀντιπαθῆ* oder *ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις*, z. B. Iamben und Trochäen, Anapäste und Dactylen; denn das eine *εἶδος*

desselben *γένος* beginnt mit der Arsis, das andere mit der Thesis. Deshalb wird ein *μέτρον* oder ein Vers, dessen Bestandtheile demselben *γένος* angehören, aber als *εἴδη* dieses *γένος* einander entgegengesetzt sind, von den alten Metrikern *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθὲς* genannt.

Weshalb wir die *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* unter die Kategorie der gleichförmigen Metra rechnen dürfen, wird sich sogleich ergeben. Doch sei hier bemerkt, dass nicht alle *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* dahin zu zählen sind, sondern nur diejenigen, welche von den Alten als *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* bezeichnet werden. Was unter *πρώτη ἀντιπάθεια* zu verstehen ist, ist bereits oben S. 369 erklärt: die *ἀντιπάθεια*, in welcher die beiden *εἴδη* des *γένος τρίσημον* und die beiden *εἴδη* des *γένος τετράσημον* zu einander stehen, also Iamben und Trochäen, Anapästen und Dactylen, heisst *πρώτη ἀντιπάθεια*; die *ἀντιπάθεια* der zum *γένος ἑξάσημον* gehörenden *εἴδη* (Ionici, Choriamben und Antispasten) heisst *δευτέρα ἀντιπάθεια.* Diese letzteren vier Metra sind, insofern sie *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* bilden, sämtlich gemischte Metra, keine gleichförmigen, auch die Ionici nicht. Daher gehört die Behandlung der *ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* erst dem folgenden Abschnitte an, hier handelt es sich nur um die dreizeitigen, aus Iamben und Trochäen, und um die vierzeitigen, aus Anapästen und Dactylen bestehenden *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας.* Nach der Theorie der Alten kann bei der Bildung asynartetischer *ἀντιπαθῆ* des 3- und 4zeitigen *γένος* sowohl das mit dem schweren wie das mit dem leichten Tacttheile anlautende *εἶδος* voranstehen: im 3zeitigen gibt es iambisch-trochäische und trochäisch-iambische *ἀντιπαθῆ*, im 4zeitigen anapästisch-dactylische und dactylisch-anapästische *ἀντιπαθῆ.* Das anlautende Element kann hier sowohl akatalektisch wie katalektisch sein, während es in den *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* stets nur katalektisch (brachykatalektisch) sein konnte.

I.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ aus dreizeitigen Tacten.

Asynartetische Iambo-Trochaica.

Während die iambischen und trochäischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* im Ganzen auf die tragische Melik beschränkt sind, ha-

ben die aus iambischen und trochäischen Bestandtheilen zusammengesetzten *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* eine viel weitere Ausdehnung. Die beiden einfachsten und ältesten Bildungen sind zwei Tetrameter, ein akatalektischer und ein katalektischer, die beiden einzigen iambo-trochäischen Asynartete, welche Hephästion in seinem kurzen Abrisse p. 98 aufführt:

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏒́ *τετράμ. ἀκατάληκτον*
⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏒́ *τετράμ. καταληκτικόν.*

Den ersteren soll schon Archilochus angewandt haben, wenn ihm anders die auf ihn zurückgeführten Iobakchen wirklich angehören. Aus diesen führt Hephästion den Vers an:

Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων.

Dasselbe Metrum bei den Komikern. Aristoph. am Ende der Vögel 1755 in zweizeiligen Strophen:

Ἕπεσθε νῦν γάμοισιν ὦ | φῦλα πάντα συννόμων
πτεροφόρ' ἐπί τε πέδον Διὸς | καὶ λέχος γαμήλιον.
ὄρεξον ὦ μάκαιρα, σὴν | χεῖρα, καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.

Eupol. Frg. inc. 4 (Meineke)

ἦ πολλά γ' ἐν μακρῷ χρόνῳ | γίγνεται μεταλλαγή
τῶν πραγμάτων· μένει δὲ χρῆμ' | οὐδὲν ἐν ταὐτῷ ῥυθμῷ.

Das *τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθὲς* katalektischer Bildung ist ebenfalls häufig in der komischen Melik, fast immer mit vorausgehenden oder folgenden katalektischen *τετράμετρα ἰαμβικά.* So in der Parodos der Wespen 248 ff., wo auf 3 hexastichische Strophen aus iambischen Tetrametern 3 hexastichische Strophen aus katalektischen *τετράμετρα ἀσυνάρτητα* nebst einer heptastichischen Epode desselben Metrums folgen:

A. τὸν πηλὸν ὦ πάτερ πάτερ | τουτονὶ φυλάξαι.
B. κάρφος χαμᾶθεν νῦν λαβὼν | τὸν λύχνον πρόβυσον.
A. οὐκ ἀλλὰ τῳδί μοι δοκῶ | τὸν λύχνον προβύσειν.
B. τί δὴ μαθὼν τῷ δακτύλῳ | τὴν θρυαλλίδ' ὠθεῖς,
καὶ ταῦτα τοὐλαίου σπανί|ζοντος, ὦ 'νόητε;
οὐ γὰρ δάκνει σ' ὅταν δέῃ | τίμιον πρίασθαι.

Beide Verse gehören ausserdem zu den gewöhnlichsten Metren der tragischen Melik, doch mit möglichster Vermeidung



der irrationalen Arsen, die auch in dem ersten hier angeführten Beispiele des Aristophanes ausgeschlossen sind. Wegen ihres häufigen Gebrauches bei Euripides werden sie beide, wie Hephästion überliefert, mit dem Namen *Εὐριπίδειον* benannt (das akatalektische *Εὐριπίδειον τεσσαρεςκαιδεκασύλλαβον*).

Das schol. Heph. p. 87 sagt von den *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*: *ὧν τὰ μὲν* (cod. Meermann, *τὸ μὲν* Turneb.) *πρώτης ἀντιπαθείας, ὅσον μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ.* Die Lesart *τὰ μὲν* ist wahrscheinlich ganz richtig und das folgende zu schreiben: *ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖται.* „Von den *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* heissen die Einen *ἀντιπαθῆ* der ersten Antipatheia, bei welchen nach Auswerfung Einer Silbe das ganze Metrum zu einer Einheit gemacht wird.“ Die Worte *ἓν ποιεῖται* kommen mit dem überein, was Hephästion in seiner Definition der Asynartete durch „*ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου*“ ausdrückt. Der Scholiast denkt hierbei an die in Rede stehenden iambo-trochäischen Asynartete. Die *μία συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* „die ausgeworfene oder unterdrückte Silbe“ des asynartetischen *τετράμετρον ἀκατάληκτον* und *καταληκτικὸν* ist aus der Mitte dieser Verse ausgeworfen; in dem auf synartetische Weise gebildeten akatalektischen und katalektischen Tetrameter iambicus ist diese Silbe vorhanden:

⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́   ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́
⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́   ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓́

Bis auf die Eine *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* sind die entsprechenden synartetischen und asynartetischen Metra völlig identisch und diese nahe Verwandtschaft ist der Grund, dass Aristophanes, wie wir gesehen, auf den katalektischen Tetrameter iambicus unmittelbar den katalektischen Tetrameter asynartetus folgen lässt an Stellen, wo er sonst nur isometrische Composition anwendet. Durch die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ist die metrische Continuität der Tact-Semeia unterbrochen, es fehlt zwischen der vierten und fünften Thesis die vermittelnde Arsis. Dem Rhythmus nach aber sind alle Tacte *ὁλόκληροι*, an Stelle der dem Metrum fehlenden Silbe tritt eine einzeitige Pause oder da, wie wir schon aus den angeführten Beispielen sehen, die Cäsur nicht überall gewahrt wird, eine Dehnung der vierten Länge zum *χρόνος τρίσημος* ein:

λαβοῦσα συγχορεῦσον· αἴ-|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⌞́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Sondern wir die anlautende Arsis ab, so haben wir in der Mitte einen katalektischen Tact oder eine katalektische Basis (Doppeltact) und damit dieselbe Erscheinung wie oben bei den *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ προκατάληκτα* und *δικατάληκτα*

⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | ⌞́ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́ ⏑ | –́

6/8

Aber so verfährt weder die antike Theorie der Metrik noch die der Rhythmik, die anlautende Arsis wird immer mit der folgenden Thesis zu einem Tacte zusammengefasst, und nach dieser Auffassung findet im Inlaute keine Katalexis statt. Das erste Kolon ist nach der metrischen Theorie ein *ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον*, das zweite ein *τροχαϊκὸν δίμετρον καταληκτικόν*, mithin der ganze Vers weder ein *προκατάληκτον* noch ein *δικατάληκτον*, also auch kein *ἀσυνάρτητον μονοειδές*, aber dennoch ist er wegen der *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ein *ἀσυνάρτητον* und zwar ein *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*, denn seine Bestandtheile sind *ἀντιπαθοῦντα εἴδη* desselben dreizeitigen *γένος*. Also die Theorie der Metrik. Die Auffassung der Rhythmik ist nicht viel anders, auch sie sieht hier iambische und trochäische Tacte, also nach ihrer Terminologie *πόδες ἀντίθετοι* desselben *γένος ποδικόν*. Doch wollen wir erst weiter unten auf sie näher eingehen. Nur so viel sei hier bemerkt, dass die vierte Thesis, welche mit der vorausgehenden Arsis einen einzigen Tact ausmacht, durch ihre Dreizeitigkeit den rhythmischen Umfang der zweizeitigen iambischen Thesis überschreitet; sie ist nach Aristox. bei Psell. 8 ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος ὁ παραλλάσσων τὸ τοῦ χρόνου ποδικοῦ μέγεθος ἐπὶ τὸ μέγα*: in ihr ist zugleich der dem Metrum fehlende schwache Tacttheil des folgenden Tactes enthalten. Wir haben hier schliesslich dieselbe Erscheinung wie bei den aus Iamben bestehenden *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*, z. B. wie im dikatalektischen Tetrameter iambicus (vgl. S. 472)

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⌞́ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⌞́ –́

Denn auch hier enthält die dritte (dreizeitige) Länge zugleich den Umfang der durch das Metrum nicht ausgedrückten Arsis des folgenden Iambus in sich. Aus diesem Grunde nun werden wir die von den Alten gesonderten iambischen *ἀσυνάρτητα*

μονοειδῆ und iambo-trochäischen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ für wesentlich ein und dasselbe ansehen müssen. Der Unterschied beruht auf der Diairesis des Metrums in κῶλα und βάσεις. Im iambischen τετράμετρον ἀσυνάρτητον μονοειδὲς ist in einer inlautenden βάσις der Schlusstact unvollständig:

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏗ || ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏗ ,

im iambo-trochäischen τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθὲς ist in einer inlautenden βάσις der Anfangstact unvollständig, denn vor, nicht hinter der ersten Arsis desselben fehlt die συλλαβὴ ἐκτιθεμένη

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – || – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ,

in beiden Metren aber tritt an die Stelle vor der συλλαβὴ ἐκτιθεμένη bei mangelnder Cäsur eine Dehnung der vorausgehenden Länge ein.*)

Wir dürfen mit bestem Rechte das Fehlen dieser Silbe als eine dem Anlaute der Basis betreffende Katalexis, also als eine Prokatalexis auffassen und entfernen uns nur scheinbar von der Theorie der Metriker, wenn wir das aus Iamben und Trochäen bestehende ἀσυνάρτητον ἀντιπαθὲς als ein gleichförmiges iambisches Metron mit einem prokatalektischen Bestandtheile an inlautender Stelle ansehen. Anders fassen es die alten ῥυθμοποιοὶ selber nicht auf. Das zeigt die Verwendung, welche sie davon machen. Denn wie sie in ihren trochäischen Strophen τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα μονοειδῆ mit den τροχαϊκὰ συνάρτητα verbinden, in derselben Weise componiren sie ihre iambischen Strophen aus ἰαμβικὰ συνάρτητα und den in Rede stehenden dreizeitigen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ; es verhalten sich in ihrer Praxis die letzteren gerade so zu den synartetischen Iamben, wie die trochäischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ zu den synartetischen Trochäen. Für uns sind die dreizeitigen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ, obwohl sie scheinbar aus Iamben und Trochäen zusammengesetzt sind, schlechthin iambische Asynartete.

---

*) Nur der zweite, nicht der erste hat einen iambischen und einen trochäischen Bestandtheil, denn die Gliederung nach βάσεις und κῶλα verbietet den ersteren folgendermassen abzutheilen:

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏗

Eine andere Form des asynartetischen Tetrameter iambicus ist

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

στένουσι πύργοι, στένει | πέδον φίλανδρον· μενεῖ Sept. 290

wo die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* nicht wie oben nach der zweiten, sondern nach der ersten Basis stattfindet; ferner:

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

πόλει μὲν εὐδοξίᾳ καὶ στρατηλάτας δορός Eur. Hik. 279

mit zwei unterdrückten Arsen nach der ersten und zweiten Basis. Wollten wir den dreisilbigen Tact an zweiter Stelle dieses Asynarteten für einen fünfzeitigen Päon ansehen, so würde dies gegen die Theorie der alten Metriker sein, welche den Päon von den Asynarteten ausschliessen. Häufig kommt das erst Kolon dieser beiden Verse als selbstständiges *μέτρον δίμετρον* vor

⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́

βέβασιν ὦ νώνυμοι Pers. 1003.
ἴδετε κακῶν πέλαγος ὦ Eur. Hik. 824.

Werden zwei solche Kola verbunden, so entsteht das Tetrametron

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́

τὸν ἀμφιτειχῆ λεῶν | δράκοντας ὥς τις τέκνων Sept. 289.

Endlich kommen Tetrametra vor, in denen zwischen allen vier Basen die verbindende Arsis fehlt:

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́

πιθοῦ θελήσας φρονή|σας τ' ἄναξ, λίσσομαι Soph. Oed. R. 649.
ἔμελψεν. ἁγνὰ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρός Agam. 244.

Häufiger als Tetrameter sind die *κατ' ἀντιπάθειαν* gebildeten asynartetischen iambischen Trimeter. Die einfachste Form ist

⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ akatalektisch
⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ katalektisch,

die letztere vom schol. Av. 936 als *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ* bezeichnet.

ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες Agam. 411. 412.
ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν Agam. 218. 219.

Findet in ihm auch vor der dritten Base ein *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* statt, so entsteht die Form

⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒

βίᾳ χαλινῶν δ' ἀναύδῳ μένει Agam. 238.
λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας Agam. 403.

Dass von allen diesen scheinbaren Cretici oder trochäischen Dimetren die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* durch Verlängerung der vorhergehenden Länge zum *τρίσημος* oder bei einer stattfindenden Cäsur durch eine einzeitige Pause ergänzt wird, ist oben bereits gesagt. Man wird aus den hier beigebrachten Beispielen, die ganz willkürlich gewählt sind, ersehen, dass die Cäsur seltener als die Wortbrechung ist.

In den bisher aufgeführten Bildungen war die schliessende trochäische Dipodie eine katalektische. Sie kann aber auch brachykatalektisch sein in der Form eines Spondeus oder (wegen der *συλλαβὴ ἀδιάφορος*) Trochäus:

⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏒

ἐμοῦ κλύων θεσμόν Eum. 391.

Ein solches Kolon ist weiter nichts als ein katalektisches iambisches Dimetron mit einem in der Mitte unterdrückten leichten Tacttheile.

I a m b i s c h e *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* m i t a n l a u t e n d e r k a t a l e k t i s c h e r B a s i s. Die bisher besprochenen Metra lauten mit einer vollständigen *βάσις ἰαμβικὴ* an (deren Schlusslänge meist gedehnt wird). Wir haben nun aber oben gesehen, dass es iambische *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* gibt, welche mit einer katalektischen *βάσις ἰαμβικὴ* anlauten, deren erste Länge zum *τρίσημος* gedehnt ist. Mit dieser Art asynartetischer Bildung kann die in Rede stehende *ἀντιπάθεια* verbunden werden. Alsdann gestaltet sich das *τετράμετρον ἀντιπαθές*

⏑ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒

zu folgendem mit scheinbarem Bakchius anlautenden Tetrameter

⏑ ⏒ ⏒ | ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒

κλόνους λογχίμους τε καὶ | ναυβάτας ὁπλισμούς Agam. 404.
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν | νηνέμου γαλάνας Agam. 738.
πατρῴους δόμους ἑλόν-|τες μέλεοι σὺν ἀλκᾷ Sept. 877.

Gewöhnlich folgt alsdann die von den Alten als *ἀντιπάθεια* bezeichnete Formation unmittelbar auf die anlautende katalektische *βάσις ἰαμβικὴ* (nicht wie in den vorliegenden Versen erst an dritter Stelle), d. h. die den Charakter des *μέτρον ἀντιπαθὲς* bedingende *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ist nach der zweiten Arsis der anlautenden Basis auszufüllen. Der vorausgehende Tetrameter

⏑⊥ ⊥⏑⊥⏑⊥ | ⊥⏑⊥⏑⊥⏑⊥

formt sich dann zu folgendem um

⏑⊥ ⊥ ⊥⏑⊥ | ⊥⏑⊥⏑⊥⏑⊥

τὸν ὦ τᾶν πυρφόρων ἀστραπᾶν κράτη νέμων Oed. R. 200.

Diese Bildung ist eine bei den Tragikern sehr beliebte Form des iambischen Trimeters, häufiger mit katalektischem als mit akatalektischem Ausgange:

⏑⊥ ⊥ ⊥⏑⊥⏑⊥⏑⊥
⏑⊥ ⊥ ⊥⏑⊥⏑⊥ ⊥

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἆραι Sept. 766.
τὸν ἱππευτάν τ' Ἀμαζόνων στρατόν Herc. fur. 408.
ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις Aves 629.
ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων Troad. 1302.
ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου Agam. 740.
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν Choeph. 630.
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος Sept. 289.
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι Agam. 195.
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν; Tract. 140.
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά Antig. 856.

Hier folgen im Anfange drei den Ictus tragende Längen auf einander, die beiden ersten dreizeitig, die dritte zweizeitig. Der Vers bildet das genaue Analogon des mit einem Spondeus anlautenden *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον*, mit einer *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* nach der ersten und nach der zweiten Thesis, die wohl überall durch Verlängerung der vorausgehenden Länge zum *τρίσημος* versetzt wird.



Keine der drei ersten Längen ist eine syllaba anceps, ein Beweis, dass jede eine Thesis ist (nicht eine Arsis, wie Hermann für die dritte, Böckh für die zweite Länge annimmt). Keine

der beiden ersten Längen ist auflösbar (denn sie sind τρίσημοι), wohl aber die dritte, wie in dem oben an vierter Stelle aus Euripides Troades angeführten Verse (denn sie ist δίσημος). Wie der Vers

⏑ – ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ein ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως (ἀκαταλήκτου) καὶ τροχαϊκοῦ ist (nach schol. Av. 936), so ist der Vers

⏑ – –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ein ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καταληκτικῆς καὶ τροχαϊκοῦ. Die alte Theorie statuirt ja die βάσις καταληκτικὴ nicht bloss für den Auslaut, sondern auch für den Inlaut des Verses, wie wir oben gesehen haben. Dass die βάσις ἰαμβικὴ καταληκτικὴ nicht Eine, sondern zwei Thesen hat, wird freilich von den Metrikern nicht überliefert, steht aber durch die rhythmische Tradition fest. Will man uns einwenden, dass eine iambische βάσις καταληκτικὴ eine schliessende syllaba anceps haben müsse, so antworten wir, dass dies freilich im Auslaute, aber nicht im Inlaute des Verses der Fall ist. In der abweichenden Auffassung des in Rede stehenden Asynarteten, welche das schol. zu Av. 629 (ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις) gibt: ἀσυνάρτητον ἐξ ἀναπαιστικοῦ πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ, διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα ἴαμβον, καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς

⏑ – – – ⏑	– ⏑ – ⏑ –
πενθ. ἀναπαιστικὸν αἰολικόν	πενθ. τροχαϊκόν

spricht sich durchaus nicht die Auffassung der älteren Metriker aus; denn Hephästion kennt nur αἰολικὰ δακτυλικὰ, keine αἰολικὰ ἀναπαιστικά, die erst spätere Metriker (wie Tricha) nach Analogie der ersteren statuiren; am allerwenigsten kann aber eine Silbenverbindung wie ⏑ – – – ⏑ von Hephästion als ein ἀναπαιστικὸν αἰολικὸν aufgefasst sein.

Asynartetische Trochaeo-Iambica.

Als ein aus einer trochäischen und einer iambischen Reihe bestehendes ἀσυνάρτητον κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν führt Hephästion p. 98 einen angeblich aus einem vollständigen trochäischen Dimetron und einem unvollständigen iambischen Dimetron bestehenden Vers an:

⏗ ⏑ ⏗ ⏖ ⏗ ⏑ ⏗ ⏖ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗
ἱμφερῇ ἔχοισα μορφὰν | Κλεηΐς ἀγαπατά.

Wir haben aber schon S. 519 nachgewiesen, dass dieser Vers vielmehr ein prokatalektisches τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον μονοειδὲς ist, eine Auffassung, die ja Hephästion an jener Stelle ebenfalls für zulässig hält. Ueberhaupt ist die Verbindung eines akatalektischen mit dem leichten Tacttheile auslautenden und eines ebenfalls mit dem leichten Tacttheile anlautenden Kolons zu einem Verse eine rhythmische Unmöglichkeit. Nur dann kann man von der Verbindung eines trochäischen mit einem iambischen Elemente reden, wenn das erstere brachykatalektisch ist. Es kann nun in der That nach der bei Mar. Victor. erhaltenen Theorie der Asynarteten sowohl eine trochäische brachykatalektische Dipodie wie Tetrapodie mit jedem der von ihr für die Asynartetenbildung statuirten Elemente vereint werden. Die trochäische Brachykatalexis hat in diesem Falle ebenso, wie wir es sonst bei den Asynarteten gefunden, die Form der Doppellänge und ist ebenso wie dort zu messen, d. h. sie stellt eine durch Dehnung der ersten Silbe zu erreichende trochäische Dipodie dar. Folgt nun auf einen solchen Spondeus ein Iambus, so bildet die 2te Länge des Spondeus zusammen mit der folgenden Kürze des Iambus einen 3zeitigen Tact:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ brachykat. Tetrap. mit Iamben.
⏗ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ brachykat. Dipodie mit Iamben.

Von einer Verbindung nach Art des ersten dieser beiden Verse weiss ich kein Beispiel, Verbindungen der zweiten Art (mit anlautender brachykatal. Dipodie) würden der Silbenform nach identisch sein mit einer solchen iambischen Reihe, welche mit einer Länge anlautet:

– ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗.

Es ist nun durchaus nicht unmöglich, dass die anlautende Länge mancher scheinbar iambischer Metra dem rhythmischen Werthe nach kein Auftact, sondern ein vollständiger 3zeitiger Tact ist. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich in dieser Weise die scheinbaren Iamben in der ersten Strophe des zweiten Perser-Chores auffasse v. 550 ff.:

στρ. Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως βαρίδεσσι ποντίαις, κτλ.
ἀντ. νᾶες μὲν ἄγαγον, τοτοῖ,
νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,
νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς, διὰ δ' Ἰαόνων χέρας.
–́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́.

Das sind nicht Iamben, sondern Trochäen mit unterdrückter ἄρσις nach dem ersten schweren Tacttheile, oder, nach der Terminologie der Metriker, trochäisch-iambische ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ. Der höchst gewichtvolle Nachdruck, der auf dem Anfange der Metra liegt (das dreimalige Ξέρξης und analog in der Antistrophe das dreimalige νᾶες) verstattet nicht, denselben als leichten iambischen Auftact zu fassen: das wäre ganz gegen die aeschyleische Manier, bei dem ohnehin ein so constanter langer iambischer Auftact in den melischen Strophen unerhört ist. Ich will nicht unerwähnt lassen, dass die trochäische Auffassung dieser Verse nicht von mir herrührt; irre ich nicht, so habe ich sie zuerst von Bergk aussprechen hören. — Dieselben prokatalektischen Trochäen scheinen auch bei Euripides Helen. 192. 193 vorzukommen:

Ἑλλανίδες κόραι –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
ναύτας Ἀχαιῶν –́ –́ ⏑ –́ –́ (mit Brachykatalexis),

ebenso v. 229:

φεῦ φεῦ τίς ἢ Φρυγῶν | ἢ τίς Ἑλ|λανίας ἀπὸ χθονός
–́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́

Das trochäische und iambische Metrum nach den Formen seiner Basen.

Es lässt sich die Theorie des vielgestaltigen iambischen und trochäischen Metrums sehr vereinfachen, wenn wir uns streng an die βάσεις des Metrums anhalten und auf diese die *quadripartita ratio metrorum* Akatalexis, Katalexis, Prokatalexis und Dikatalexis anwenden. Die akatalektische, trochäische und iambische Basis ist der Ditrochäus und Diiambus. Die akatalektische Basis verliert die letzte Arsis

–́ ⏑ –́ ⏑   ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ –́   ⏑ –́ –́

Die prokatalektische Basis verliert die erste Arsis

–́ –́ ⏑   –́ ⏑ –́

Die dikatalektische Basis verliert sowohl die letzte wie die erste Arsis

–́ –́   –́ –́

Βάσις	*τροχαϊκή*	*ἰαμβική*
ἀκατάληκτος	–́ ⏑ –́ ⏑	⏑ –́ ⏑ –́
καταληκτική	–́ ⏑ –́	⏑ –́ –́
προκατάληκτος	–́ –́ ⏑	–́ ⏑ –́
δικατάληκτος	–́ –́	–́ –́

Die synartetischen Trochäen und Iamben haben entweder lauter akatalektische Basen, oder sie nehmen im Schlusse die katalektische (die Trochäen auch die dikatalektische) Basis an:

–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑   ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́
–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́   ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ –́

Die asynartetischen Trochäen und Iamben nehmen nicht bloss die katalektische, sondern auch die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis an, ohne Rücksicht auf Inlaut oder Auslaut, nur dass die iambischen Metren die prokatalektische und dikatalektische Form der Basis nicht am Anfange haben können, denn alsdann würden sie aufhören, ein iambisches (mit der Arsis anlautendes) Metrum zu sein.

Asynartetische Trochaica mit katalekt. Basis im Inlaut

–́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ |
–́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ |

Asynartetische Trochaica mit prokatalektischer Basis

–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ –́ ⏑
–́ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑

Arsynartetische Trochaica mit dikatalektischer Basis

–́ ⏑ –́ ⏑ | –́ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́
–́ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́

Bis auf das 4te heissen sie alle *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ.*

Asynartetische Iambica mit katalektischer Basis im Inlaut

⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ –́
⏑ –́ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́

Asynartetische Iambica mit prokatalektischer Basis

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥
⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥

zugleich mit katalektischer und prokatalektischer

⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⏑ ⊥ | ⏑ ⊥ ⏑ ⊥

Asynartetische Iambica mit dikatalektischer Basis

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ | ⊥ ⊥

zugleich mit katalektischer und dikatalektischer

⏑ ⊥ ⊥ | ⊥ ⊥

Iamben mit prokatalektischer (– ⏑ –) und dikatalektischer Basis (– –) heissen stets ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ; haben sie im Inlaut bloss katalektische Basis (⏑ – –) mit akatalektischer oder katalektischer verbunden, so heissen sie ἀσυνάρτητα μονοειδῆ gleich der Mehrzahl der asynartetischen Trochäen.

Jede nicht akatalektische Basis erfordert entweder einzeitige Pause der Dehnung derjenigen Länge, welche der συλλαβὴ ἐκτιθεμένη vorausgeht. Das letztere ist im Inlaut des Verses das gewöhnliche. Jede lange Thesis, hinter welcher die Arsis nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist, ist, wenn keine Pause eintritt, ein τρίσημος, welche zugleich die ἄρσις in sich fasst, mithin den Umfang eines ganzen Tactes ausfüllt. Für die (mit der Thesis anlautenden) Trochäen kommt hier die moderne Auffassung mit der Auffassung der alten Rhythmik überein: der χρόνος ὅλου ποδὸς ist mit Rücksicht auf die hier angewandte Rhythmopöie ein ἀσύνθετος (zerfällt nicht in mehrere Silben), während er gewöhnlich ein σύνθετος (in mehrere Silben zerfallender) ist.

Bei Iamben aber geht unsere moderne Anschauung und die der antiken Rhythmik auseinander, denn die Alten sondern die anlautende iambische Arsis nicht als Auftact ab, sondern nehmen die vorangehende Arsis und die folgende Thesis als einen zusammenhängenden Tact. Wird hier nun die Länge eine dreizeitige, so kann man vom alten Standpunkte aus nicht sagen, dass der ganze Tact durch eine dreizeitige Länge ausgedrückt sei:

πούς πούς πούς πούς
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⎯ – ⏑ – ⏑ –

sondern es umfasst die Länge zugleich das leichte Semeion des folgenden Tactes in sich, sie selber aber bildet mit dem ihm vorausgehenden leichten Tacttheile einen *πούς*, der den *χρόνος ὅλου ποδός*, den der Rhythmus erheischt, übertrifft, sie ist ein das *μέγεθος* des *σημεῖον ποδικὸν* überragender *χρόνος ἴδιος ῥυθμοποιίας*. Die antike Theorie musste dieser Inconvenienz dadurch zu Hülfe kommen, dass sie für die als Einen Tact gefasste Verbindung ◡ – eine besondere Tactart, das *γένος τριπλάσιον* statuirte, in welchem der schwere Tacttheil – das dreifache des leichten Tacttheiles ◡ sei. Sie sagt aber, dass ein solcher vierzeitiger Tact im *γένος τριπλάσιον* nicht zu einer *συνεχὴς ῥυθμοποιία* benutzt werden könne, er kann (wie in unserem Falle) nur isolirt unter dreizeitigen Tacten eine Stelle haben.

Aber nur selten tactirte man nach dem Einzeltacte (nach dreizeitigen *πόδες*), gewöhnlich fasste man mehrere Einzeltacte zu einem zusammengesetzten Tacte oder *πους σύνθετος* zusammen. Hierauf gründet sich die Eintheilung des Metrums in *βάσεις* (Doppeltacte oder Dipodieen). Nach Doppeltacten gemessen wird der einfache Tact zum blossen Tacttheile oder Semeion. Dies ist auch der Fall, wenn durch inlautende Katalexis nach der Auffassung der alten Rhythmiker ein *πους τετράσημος τριπλάσιος* vorhanden ist. Auch dieser wird dann mit dem folgenden oder vorausgehenden Einzeltacte zu einem einheitlichen zusammengesetzten Tacte zusammengefasst. In dem vorstehenden Falle also, wo nur eine einmalige Katalexis im Inlaute eingetreten ist, mit einem folgenden Trochäus. Beide Tacte werden zu *σημεῖα* oder Tacttheilen eines *πους σύνθετος*. Dieser *σύνθετος* ist nun ein *ἑπτάσημος*, denn das erste Semeion ◡ – (als Einzeltact angesehen ein *πους ἐν λόγῳ τριπλασίῳ*) ist ein *τετράσημον*, das zweite (– ◡) ein *τρίσημον*, beide Semeia des zusammengesetzten Tactes verhalten sich wie 4 : 3, stehen im *λόγος ἐπίτριτος* und daher ist der ganze zusammengesetzte Tact nach der Theorie der alten Rhythmiker ein *πους ἐπίτριτος ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ*, ein epitritischer Tact. Dasselbe ist auch der Fall, wenn die katalektische Bildung im ersten Theile des Kolons eine andere ist, z. B.

πoὺς σύνθετος

⏑ ⏗ | ⏗ ‖ – ⏑ –

oder ⏑ – | ⏑ ⏗ ‖ – ⏑ –

Denn auch in diesen beiden Fällen werden die beiden Semeia des anlautenden *ποὺς σύνθετος* immer ein *τρίσημον* und *τετράσημον* sein.

So hat die hier besprochene asynartetische Bildung des iambischen Metrums den Rhythmikern Veranlassung gegeben, ausser den drei Normaltactarten, wie wir sie nennen können, der isorrhythmischen, diplasischen und hemiolischen noch zwei abnorme secundäre Tacte hinzuzufügen, bei der Tactirung nach Einzeltacten den *ποὺς τετράσημος τριπλάσιος*, bei der Tactirung nach zusammengesetzten dipodischen Tacten den *ποὺς ἑπτάσημος ἐπίτριτος*. Hätten sie wie wir Modernen die anlautende *ἄρσις* als Auftact abgesondert, so hätten sie nicht zu dieser das rhythmische System gewis nicht vereinfachenden Auffassung ihre Zuflucht genommen.

II.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ aus vierzeitigen Tacten.

Anapaesto-Dactylica.

Von den beiden Arten der *ἀντιπαθῆ*, welche die Metriker für das *γένος τετράσημον* statuiren, den anapästisch-dactylischen und den dactylisch-anapästischen Metra, vermögen wir die letzteren nicht nachzuweisen, obwohl sich eine, dem oben besprochenen Trochaeo-Iambicon analoge Verbindung eines brachykatalektischen Dactylicons mit einem folgenden Anapästicon an sich recht gut als möglich denken liesse*). Auch die anapästiseh-dactylischen Asynarteten sind nicht häufig. Bildungen dieser Art ergeben sich nämlich, wenn die § 40 angeführten asynartetischen Dactylen durch anlautende Anakrusis erweitert werden. So würde dem Rhythmus des dactylischen Elegeions

⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥   ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥

*) Wahrscheinlich gehört hierher Eum. 538

πρὸς τάδε τις τοκέων σέβας εὖ προτίων καὶ ξενοτίμους

⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ⏗́   ⊥ ⏑ ⏑ ⏗́   ⊥

bei Hinzufügung einer Anakrusis das anapästisch-dactylische *ἀσυνάρτητον*

– –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

entsprechen. Wir finden dasselbe als Anfang eines ungleichförmigen Metrons bei Pindar

Ol. 13, 17 *ὧραι πολυάνθεμοι ἀρ|χαῖα σοφίσμαθ', ἅπαν δ' || εὑρόντος ἔργον.*

Nach der ersten Reihe des Elegeions findet bei der stets eingehaltenen Cäsur eine 2zeitige Pause statt. Hier haben wir eine Wortbrechung, also muss die schliessende Länge zu einem *χρόνος τετράσημος* ⏗ gedehnt sein, der schliessende Anapäst der ersten Reihe ist mithin kein 4-, sondern 6zeitiger und die ganze erste Reihe hat einen 14zeitigen Umfang. Die antike Rhythmik verfährt hier nun in ähnlicher Weise wie bei den analogen iambisch-trochäischen Asynarteten, für welche sie, weil sie den Auftact nicht abzusondern versteht, einen 7zeitigen *πούς ἐπίτριτος* statuirt. Nach Aristides p. 35 gibt es nämlich neben dem 7zeitigen auch einen nach dem Verhältnisse 4 : 3 gegliederten 14zeitigen *πούς ἐπίτριτος*, und man wird schwerlich umhin können, diesen längeren epitritischen Tact auf die vorliegende anapästische Reihe zu beziehen, für welche die rhythmische Gliederung 8 : 6 = 4 : 3 ist:

– –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ ⏗
8 | 6

Zahlreicher als mit der anlautenden katalektischen Tripodie waren bei den asynartetischen Dactylen die mit der katalektischen Dipodie beginnenden Bildungen. Ihnen analog steht das anapästisch-dactylische Asynarteton

– –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́

Nem. 6, 19 *καὶ πεντάκις Ἰσθμοῖ στεφανωσάμενος.*

Häufig werden bei den asynartetischen Dactylen katalektische Dipodien mehrmals hinter einander zu längeren Perioden wiederholt. Analog steht denselben als anapästisch-dactylisches Asynarteton die lang ausgedehnte octametrische Periode Soph. Electr. 832

– –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ | –́ ⏑ ⏑ –́ –́ –́

εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων | εἰς Ἀΐδαν ἐλπίδ' ὑποί|σεις, κατ' ἐμοῦ τακομένας | μᾶλλον ἐπεμβάσει.

Halten wir die rhythmische Bedeutung der asynartetischen Bildung fest, so werden wir die von den Alten sogenannten anapästisch-dactylischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* in derselben Weise als wesentlich identisch mit den anapästischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* zu fassen haben, wie oben die iambisch-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit den iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*. Wie berechtigt diese den Einblick in die metrische Bildung so sehr vereinfachende Auffassung ist, zeigt sich insbesondere an vorliegendem asynartetischen Hypermetron der sophokleischen Elektra. Denn es ist augenscheinlich nichts anderes als ein aus 4 Tetrapodieen bestehendes anapästisches Hypermetron, in welchem für den ganzen Inlaut die Anakrusis der dipodischen Basen unterdrückt sind:

––́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́, ⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́, ⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́, ⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑́ –́
–́–́⏑⏑–́ –́⏑⏑–́, –́⏑⏑–́ –́⏑⏑–́, –́⏑⏑–́ –⏑⏑–, –́⏑⏑–́ ⏑́ –́

Hiernach kann auch über die Messung des auslautenden *ἐπεμβάσει* kein Zweifel obwalten: die vorletzte Silbe muss gleich der vorletzten Silbe eines katal. anapästischen Hypermetrons eine den Ictus tragende 4zeitige Länge sein.

Endlich gestaltet sich das katalektische anapästische Tetrametron durch Unterdrückung des leichten Tacttheiles in der Mitte des Verses zu folgendem *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*:

⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́⏑⏑–́ –́⏑⏑–́⏑⏑–́ –́

Alcm. 34 *καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα.*
Ibyc. 3 *φλεγέθων, ἅπερ κατὰ νύκτα μακρὰν | σείρια παμφανόωντα.*

Wir schliessen diesen Abschnitt, indem wir nochmals die Identität der anapästisch-dactylischen und iambisch-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit den anapästischen und iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* hervorheben. Ist nämlich in einem anapästischen oder iambischen Metrum der inlautende schwache Tacttheil einer dipodischen Basis unterdrückt, so wird es *ἀσυνάρτητον μονοειδὲς* genannt; ist der anlautende schwache Tacttheil einer dipodischen Basis oder einer ganzen Reihe unterdrückt, so heisst es *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*.

Zweiter Abschnitt.

Die ungleichförmigen Metra.

Sechstes Capitel.

Die tactwechselnden Metra.

§ 42.

Die ῥυθμικὴ μεταβολὴ im Allgemeinen.

Ein festes Princip unserer modernen Rhythmik ist die Gleichheit der aufeinander folgenden Tacte: mit wenig Ausnahmen tritt ein Tactwechsel nur da ein, wo ein selbstständiger und in sich abgeschlossener Theil der rhythmischen Composition zu Ende ist. Dem zufolge haben die neueren Forscher auch für die antiken Metra Gleichheit der in ihnen auf einander folgenden Tacte voraussetzen zu müssen geglaubt. Zuerst Bentley in seinem Schediasma der Metra des Terenz, wo er den Satz aufstellt, dass für jedes Metrum von einer Ictussilbe zur anderen immer genau die gleiche Zeitdauer einzuhalten sei, und dass derjenige, welcher die Metra der Alten nach dieser von ihm angegebenen Norm vortrage, genau den Rhythmus einhalte, in welchem sie z. B. im antiken Theater recitirt und gesungen worden seien. Von den Späteren stellen zuerst H. Voss und Apel*) die Tactgleichheit als das oberste Fundament für die

*) Dass auch G. Hermann dies in der Einleitung seiner Metrik gethan, geht aus der von ihm El. p. 6 aufgestellten Definition des Rhythmus: *est numerus imago seriei effectorum expressa per aequalitatem temporum* nicht hervor. Im weiteren Fortgange seiner Metrik findet sich von jener Auffassung Bentleys keine Spur.

Doctrin der alten Metrik hin und versuchen, jeder in seiner Weise und ohne im Einzelnen mit einander übereinzustimmen, die antiken Metra in die bei den modernen Musikern üblichen Tacte zu bringen. Böckh stand zuerst auf Apels Seite, gab aber bald die Apelsche Tacteintheilung auf, weil sie der rhythmischen Ueberlieferung der Alten keine Rechnung trage, ohne desshalb aufzuhören, der lebhafteste Vertheidiger der Tactgleichheit zu sein. Um die Tacte einander gleich zu machen, wendet Böckh drei Sätze aus der rhythmischen Tradition an, nämlich die Angabe des Aristoxenus über den irrationalen Trochäus, den Satz des Dionysius vom kyklischen Tacte und die Stellen des Aristoxenus und Aristides von der *ἀγωγή* oder dem Tempo. Die letzteren hat Böckh misverstanden; er meint nämlich, wenn in Folge der als oberstes Princip vorauszusetzenden Tactgleichheit dem Dactylus derselbe Umfang gegeben werde wie einem Trochäus oder Ditrochäus oder Creticus und hierbei die einzelne Kürze oder die einzelne Länge das eine Mal diesen, das andere Mal jenen Zeitwerth annehme, so geschehe dieses durch die Veränderung der *ἀγωγή*. Es ist aber die Ansicht des Aristoxenus vielmehr diese, dass die verschiedenen Zeitwerthe der Kürze und Länge auch beim Festhalten ein und derselben *ἀγωγή* statt finden (vgl. § 21); was die alten Rhythmiker *ἀγωγή* nennen, ist ganz und gar dasselbe wie das Tempo unserer Musik. Durch die Herbeiziehung des irrationalen Trochäus und die Anwendung desselben auf die unter Iamben und Trochäen gemischten Spondeen hat sich Böckh ein ewig bleibendes Verdienst erworben. Nichts desto weniger ist seine Interpretation der von ihm handelnden aristoxenischen Stelle und die aus dieser gefolgerte Silbenmessung unrichtig, wie § 32 gezeigt worden ist. Unrichtig ist desshalb auch die Silbenmessung, welche Böckh auf Grundlage der dem irrationalen Trochäus gegebenen Messung dem kyklischen Dactylus vindicirt. Böckh selber sagt von seiner Tactgleichung: „*Quae etsi coniectura nituntur, tamen neque ex veteribus refutari posse videntur, nec commodiorem viam novi qua metrorum veterum inaequali mensura conciliari aequalitas prorsus necessaria possit*" (praefat. ad schol. Pind.). Aber der erste Theil dieses Satzes ist, wie gezeigt, unrichtig, und was am Ende desselben von der Nothwendigkeit der Tactgleichheit gesagt ist,

ist von ihm nicht der Ueberlieferung der Rhythmiker entnommen, sondern gerade so, wie bei Bentley, Voss und Apel eine blosse Hypothese.

Es ist keine einzige Stelle bei den Rhythmikern zu finden, welche von einer Nothwendigkeit der Tactgleichheit redet; wenn man später Aristoxenus rh. p. 292 und harm. p. 34 in dieser Weise interpretirt hat, so ist dies eine gänzlich verunglückte Erklärung. Aristoxenus sagt vielmehr rh. 288: „Dasjenige, wonach wir den Rhythmus tactiren und für das Gefühl fasslich machen, ist der Tact, und zwar entweder Ein Tact oder mehrere Tacte.“ Das Wort ῥυθμὸς bezeichnet bei Aristoxenus immer ein aus einer Folge von Tacten bestehendes rhythmisches Ganze. Man tactirt diese Folge von Tacten nach „Einem“ Tacte, wenn die aufeinander folgenden Tacte dieselben sind; man tactirt nach „mehr als Einem“ Tacte, wenn die aufeinander folgenden Tacte verschieden sind. Im ersten Falle herrscht Tactgleichheit, im zweiten Falle Tactwechsel. Also von Aristoxenus, dessen Autorität in der Rhythmik für uns Alles ist, wird mit nichten die Gleichheit der Tacte als ein nothwendiges Princip des Rhythmus ausgesprochen, sondern es wird ausdrücklich neben der Tactgleichheit auch der Tactwechsel als eine in der musischen Kunst der Alten vorkommende Form statuirt. Genau das Nämliche wird von Cicero und Quintilian in den S. 211—215 erklärten Stellen berichtet. Die Tactgleichheit ist hiernach die Grundform, aber es kommt daneben auch ein Tactwechsel vor.

Ueber den Tactwechsel besitzen wir nähere Andeutungen in zwei Stellen des Aristides. Die eine ist der aus der Quelle A geschöpfte Abschnitt vom Ethos der Rhythmen p. 97—99 (vgl. S. 158); hier wird die tactgleiche rhythmische Composition als ῥυθμὸς ἁπλοῦς, die tactwechselnde als ῥυθμὸς σύνθετος bezeichnet. Die andere ist die aus der Quelle B geschöpfte kurze Partie περὶ μεταβολῆς ῥυθμικῆς p. 42, deren Inhalt durch die aus derselben Quelle fliessende Stelle des Bakchius p. 14 zu ergänzen ist. Wir legen in dem Folgenden die aus der Quelle B fliessenden Angaben zu Grunde und fügen den hier aufgeführten einzelnen Klassen des Rhythmenwechsels die darauf bezüglichen Stellen vom Ethos der Rhythmen (aus der Quelle A)

hinzu. Von Bakchius a. a. O. werden 4 Hauptklassen der rhythmischen *μεταβολή* unterschieden: *μεταβολή κατὰ ἦθος, κατὰ ῥυθμόν, κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν, κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν.* Von diesen bezieht sich die *μεταβολή κατ' ἦθος* auf die mit dem Worte *ἤθη* oder *τρόποι* bezeichneten Hauptstylarten der musischen Kunst, deren man 3 unterschied: den erhabenen tragischen Styl den ruhigen Styl der höheren Lyrik, den niedrigen Styl (Komödie u. s. w.). Eine rhythmische Composition kann nun aus einer dieser Stylarten in die andere übergehen, wie z. B. die chorische Partie der Parabase, deren Ode und Antode dem ruhigen Style und deren Epirrhema und Antepirrhema dem niedrigen Style angehören. Wir werden in der Einleitung des 3. Buches näher darauf eingehen. Die *μεταβολή κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν* bezieht sich auf das Tempo. Es kann nämlich in einer rhythmischen Composition die eine Partie in einem beschleunigteren oder langsameren Tempo vorgetragen werden als die andere. Die *μεταβολή κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν* bezieht sich auf die Art und Weise, wie der Rhythmopoios die Tacte mit Silben ausfüllt: wie er bald contrahirt, bald auflöst, wie er unter Trochäen oder Iamben kyklische Tacte einmischt, wie er Pausen und Dehnungen der Silben zum ganzen Tacte anwendet. Es bleibt nur noch übrig die *μεταβολή κατὰ ῥυθμόν*, d. i. der eigentlich rhythmische Wechsel. Aber selbst von den dieser Kategorie zugezählten Fällen ist keineswegs ein jeder ein eigentlicher Tactwechsel in unserem modernen Sinne. Nach Aristides und Bakchius gehört nämlich hierher:

1) Wenn die rhythmische Composition bald mit dem leichten, bald mit dem schweren Tacttheile anfängt (Bakchius) oder wenn, wie dies Aristides ausdrückt, ein Wechsel der durch Antithesis sich unterscheidenden Tacte eintritt. Dies geschieht also da, wo z. B. trochäische und iambische oder dactylische und anapästische Verse in ein und demselben rhythmischen Ganzen (z. B. in einer Strophe) mit einander verbunden sind. Ein Tactwechsel in unserem modernen Sinne ist dies nicht, denn die auf einander folgenden iambischen und trochäischen Tacte sind beide $\frac{3}{8}$-Tacte, die dactylischen und anapästischen sind beide $\frac{2}{4}$-Tacte u. s. w. Der aus der Quelle A stammende Abschnitt des Aristides vom Ethos der Rhythmen,

welcher, wie oben bemerkt, den tactgleichen Rhythmus einen ῥυθμὸς ἁπλοῦς, den tactwechselnden Rhythmus einen ῥυθμὸς σύνθετος nennt, hat die hier in Rede stehende Erscheinung im Auge, wenn er von dem zusammengesetzten Rhythmus sagt: „Er zeigt viel Unruhe dadurch, dass nicht einmal dieselbe Tactart, woraus er besteht, an jeder Stelle dieselben Anordnungen (der Tacttheile) innehält, sondern bald mit der Länge beginnt und auf die Kürze ausgeht, bald umgekehrt, und bald mit dem schweren Tacttheile, bald mit dem leichten den Anfang der Periode bildet.“

2) Wenn die rhythmische Composition an der einen Stelle monopodisch, an der anderen dipodisch gemessen wird (so ist die lückenhafte Stelle des Bakchius zu ergänzen) oder, wie dies Aristides ausdrückt, wenn von einem unzusammengesetzten Tacte (d. i. der Monopodie) in einen gemischten Tact (mit diesem Ausdruck bezeichnet Aristides p. 39 die Dipodie) übergegangen wird. Diese Art der Metabole bezieht sich auf rhythmische Compositionen, welche aus verschieden gegliederten Reihen bestehen, z. B. wo auf den monopodisch zu messenden dactylischen Hexameter (2 Tripodien) eine dipodisch zu messende dactylische Tetrapodie folgt. Dies ist in der That schon ein rhythmischer Wechsel im eigentlichen Sinne; denn wenn auch die einzelnen Tacte dieselben sind, so ist doch die über den einzelnen Tacten bestehende höhere rhythmische Einheit eine verschiedene. Die moderne rhythmische Terminologie freilich nennt auch dies noch keinen Tactwechsel.

3) Wenn aus einem dreizeitigen in einen fünfzeitigen Tact oder in irgend eine andere Tactart übergegangen wird. Hier haben wir einen Tactwechsel im allereigentlichsten Sinne; er ist es, welchen die Stellen Ciceros und Quintilians, auf die wir oben hindeuteten, im Auge haben. Auf ihn bezieht sich folgende Stelle im Abschnitte des Aristides vom Ethos der Rhythmen: „Eine zusammengesetzte (d. i. tactwechselnde) rhythmische Composition ist eine bewegtere (als die tactgleiche), weil die einzelnen Rhythmen, aus welchen sie besteht, gewöhnlich einander ungleich sind.“ Es heisst hier „gewöhnlich“ mit Hinblick auf die unter No. 1 behandelte μεταβολή, in welcher die antithetischen Formen desselben Rhythmus

mit einander wechseln. Nachdem Aristides diese letzteren kürzlich erwähnt, geht er auf die aus verschiedenen Rhythmen bestehenden Compositionen zurück mit den Worten: „Noch mehr Bewegung (als eine aus den antithetischen Formen desselben Rhythmus zusammengesetzte) verursacht eine solche rhythmische Composition, welche aus mehreren Rhythmen (z. B. 3- und 5zeitigen) zusammengesetzt ist, denn hier herrscht noch grössere Ungleichmässigkeit, weshalb sie auch, unseren Körper in mannigfache Bewegung versetzend, den Geist zu einem nicht geringen Grade von Unruhe treibt.“

4) Wenn aus einem rationalen in einen irrationalen Tact übergegangen wird (z. B. aus einem rationalen Trochäus in einen irrationalen), oder wenn zwei irrationale Tacte, welche zwei verschiedenen Tactarten angehören, an einander treffen. Der hier zuletzt genannte Tactwechsel (zweier irrationaler Tacte) kommt mit dem unter No. 3 behandelten bis auf den einzigen Unterschied überein, dass dort die verschiedenen Tacte von rationaler, hier von irrationaler Beschaffenheit sind. Der zuerst genannte Tactwechsel dagegen (rationaler und irrationaler Tact) tritt uns schon fast in jedem iambischen und trochäischen Tetrameter und Trimeter entgegen, indem hier überall den rationalen Tacten retardirende irrationale Tacte in der Form des Spondeus beigemischt werden. Der Spondeus retardirt nicht in der Weise, dass die Tactart eine andere wird, sondern es erleidet sein leichter Tacttheil nur eine kleine Verzögerung von $\frac{1}{2}$ χρόνος πρῶτος, welche der Tactart keinen Eintrag thut; man muss also von einer μεταβολὴ dieser Art dann so gut wie von der unter No. 1 besprochenen sagen, dass auf ein und derselben Tactart beharrt wird. In der aristideischen Stelle vom Ethos der Rhythmen p. 99 heisst es: „Die in derselben Tactart beharrenden rhythmischen Compositionen bewegen uns weniger, die in eine andere Tactart übergehenden treiben unser Gemüth bei jeder Aenderung gewaltsam hin und her und legen ihm den Zwang auf, dem Wechsel Folge zu leisten und sich demselben zu assimiliren. Daher sind auch unter den Pulsschlägen unserer Adern diejenigen, welche ein und dasselbe Tactgeschlecht innehalten und nur einen kleinen Unterschied in Beziehung auf die Grösse der Zeitabschnitte machen, zwar unruhig, aber nicht

gefährlich; diejenigen aber, welche stark in der Zeitdauer wechseln und sogar die Tactart ändern, die bringen Furcht und Verderben.“ Hier entsprechen „diejenigen, welche ein und dasselbe Tactgeschlecht innehalten und nur einen kleinen Unterschied in der Grösse der Zeitabschnitte machen“, den irrationalen Tacten.

Somit sind nun alle Arten der rhythmischen μεταβολή, welche die Tradition der Rhythmiker uns nennt, mit deren eigenen Worten besprochen. Streng genommen ist nur die unter No. 3 genannte Art ein wirklicher Tactwechsel zu nennen. Es kann dieselbe stattfinden einmal da, wo zwei Perioden oder zwei noch grössere rhythmische Ganze, z. B. zwei Strophen, an einander grenzen; er kann aber auch innerhalb ein und desselben Metrons (oder Hypermetrons) eintreten, und dies ist es, was wir ein tactwechselndes Metron zu nennen haben. Die oben in der Uebersetzung mitgetheilten aristideischen Stellen vom Ethos der Rhythmen geben über den Eindruck, welchen das antike Gemüth bei den tactwechselnden Metren seiner Dichter und Componisten empfand, hinlänglichen Aufschluss. Bei jeder Tactänderung fühlte man sich in einer gewissermassen aufregend peinlichen Stimmung, man wurde in eine heftig fluctuirende Bewegung versetzt, man gerieth in denselben krankhaften Zustand, wie wenn die Pulsschläge sich in ungleichen Zeiträumen bewegen. Das Normale und Gesunde ist die Gleichmässigkeit des Pulsschlages und eben so in der damit verglichenen Rhythmik die Gleichheit der anfeinander folgenden Tacte. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn die Alten bei der Bezeichnung der tactwechselnden Metra an abnorme und krankhafte Körperbeschaffenheit gedacht haben. Das tactgleiche Metrum gemahnt wie ein ebenmässig einherschreitender gesunder und gerader Körper, das tactwechselnde erinnert an den Gang eines lahmen, schiefen und gebrechlichen, und so tragen denn die tactwechselnden Metra je nach der in ihnen bestehenden verschiedenen Combination der Tactarten den Namen μέτρα ἀνακλώμενα oder χωλὰ oder δόχμια, während die tactgleichen Metra als solche wie es scheint mit dem Namen μέτρα ὀρθά, d. i. gerade Metra, bezeichnet werden, — denn nachweislich wird dieser Name für die tactgleichen Metra sowohl im Gegensatze zu zu den μέτρα δόχμια wie zu den μέτρα χωλὰ angewandt.

Der Rhythmus verlangt immer eine bestimmte Ordnung der Zeittheile (*τάξις χρόνων*); wo dieselbe nicht stattfindet, kann überhaupt von einem Rhythmus keine Rede sein. Es muss daher auch in den tactwechselnden Metren trotz der Ungleichheit der auf einander folgenden Zeitgrössen dennoch eine bestimmte Ordnung und Regelmässigkeit bestehen. Metra, in denen alle beliebige Tactarten in bunter Reihe auf einander folgen würden, könnten keine Metra sein. Wir können nicht umhin, hier noch einen von Aristides p. 99 bei Gelegenheit der Tactgleichheit und des Tactwechsels gemachten Vergleich hinzuzufügen: „Wir finden im Gange ein angemessenes mannhaftes Ethos, wenn man sich in gleichmässigen Schritten von nicht zu geringer Ausdehnung im spondeischen Tacte bewegt. Sind die Schritte im ungeraden Rhythmus, im Päonen- oder Trochäentacte gehalten, so erscheinen sie lebhafter als es sein muss, auch ohne dass sie allzugeringe Ausdehnung haben. Geht man in gleichen, aber all zu kleinen Schritten nach dem Tacte des Pyrrhichius, so geht man ohne Würde und Adel einher. Geht man in kleinen und dabei zugleich ungleichen Schritten, in denen man sich den irrationalen Tacten annähert, so erscheint das ganz und gar haltlos. Wer aber alles dies ohne Ordnung verbindet, den halten wir für unvernünftig und irrsinnig." *) Die Nutzanwendung für die Metra liegt auf der Hand. Wären die Tacte in

*) In dieser Stelle sind alle Tactarten eine nach der anderen charakterisirt. 1) Zuerst die im vierzeitigen Tacte Gehenden (*εὐμήκη τε καὶ ἴσα κατὰ τὸν σπονδεῖον βαίνοντες*, d. i. im *γένος ἴσον*): sie sind *κόσμιοί τε τὸ ἦθος καὶ ἀνδρεῖοι.* 2) Dann die Trochäen- und Päonen-Schritte (*εὐμήκη μέν, ἄνισα δέ*, d. i. drei- und fünfzeitige ungerade Tacte): sie sind *θερμότεροι τοῦ δέοντος* — ebenso hat Aristides vorher die ungerade Tactart im Allgemeinen als ein *κεκινημένον* und speciell die dreizeitigen Tacte als *θερμοὶ* und *δραστήριοι*, die fünfzeitigen als *ἐνθουσιαστικώτεροι* hingestellt. 3) In gerader Tactart, aber dabei schnell im pyrrhichischen Tacte zu gehen ist *ἀγενὲς καὶ ταπεινόν.* 4) Kommt zu diesen kleinen Schritten noch das hinzu, was man in der Rhythmik Irrationalität nennt, so erscheinen die Gehenden *παντάπασιν ἐκλελυμένοι.* — Diejenigen aber, welche bald in dem einen, bald in dem anderen Tacte ohne Ordnung einhergehen, die sind „*οὐδὲ τὴν διάνοιαν καθεστῶτες, παράφοροι δὲ κατανοήσεις*".

den melischen Partieen der Dramatiker und bei Lyrikern lediglich nach ein- und zweizeitigem Silbenmaasse gemessen, so würden alle nur möglichen Tacte in buntester Unordnung durch einander gemischt sein, und hätte ein alter Dichter gewagt, derartige ungeordnete Tactverbindungen dem griechischen Publicum vorzuführen, dann hätte ihn dieses gerade wie die Stelle des Aristides, die uns das griechische Gesamtgefühl vertreten kann, als verrückt und wahnsinnig bezeichnet. Dasselbe würden auch wir von einem Componisten sagen, welcher uns derartige Tacte bieten würde. Aber es ist, wohlverstanden, bei Aristides nur von den „τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρώμενοι“ die Rede, welche vierzeitige, dreizeitige, fünfzeitige Tacte ohne Ordnung auf einander folgen lassen. Es ist damit keineswegs ausgeschlossen, dass wohlgeordnete tactwechselnde Rhythmen für einen bestimmten Zweck sogar mit Vorliebe angewandt wurden. Dieser Zweck besteht nun jedesmal entweder in der Herbeiführung einer erregten leidenschaftlichen Stimmung oder eines komischen Effectes. Von den drei mit speciellen Namen bezeichneten Klassen der tachtwechselnden Metra gehören die δόχμια und ἀνακλώμενα in die erste, die χωλὰ in die zweite Kategorie. Der speciellen Erörterung dieser drei Klassen von Metra können wir die Bemerkung vorausschicken, dass der geradtheilig vierzeitige Tact zufolge des in ihm liegenden Charakters des Gleichmaasses nur für tactgleiche Metra sich eignet. Die drei- und fünftheilig gegliederten Tacte (von 3-, 6- und 5zeitigem Umfange) gehen leichter eine Verbindung zu einem tactwechselnden Metrum ein. Es werden nämlich einerseits die dreizeitigen mit sechszeitigen Tacten verbunden und so entstehen die μέτρα ἀνακλώμενα und χωλά, andererseits wechseln dreizeitige mit fünfzeitigen Tacten, und so entsteht das μέτρον δοχμιακόν.

§ 44.

Die einzelnen Arten der tactwechselnden Metra.

I. Aus 3- und 6zeitigen Tacten.

Hier waltet entweder der 6zeitige (ionische) oder der 3zeitige Tact vor. Im ersten Falle wird das Metrum als ἀνακλώμενον, im zweiten als χωλὸν bezeichnet. Jedes von diesen

Metren zerfällt wieder in zwei antithetische Formen, je nachdem es mit dem schweren oder mit dem leichten Tacttheile anlautet (thetische und anakrusische Form).

1. *Μέτρα ἀνακλώμενα.*

a. Die thetische Form. Der von den alexandrinischen Metrikern sogenannte Ionicus a maiore wird mit geringfügigen Ausnahmen nur als katalektisches Tetrametron verwandt (das sogenannte *Metrum Sotadeum*). Durchgängig ist dieser Vers der Träger einer Poesie von komisch-lascivem Inhalte und mit diesem Gegenstande verträgt sich sehr wohl ein häufig in dem Verse angebrachter Tactwechsel. Statt eines jeden der 3 inlautenden Ionici kann nämlich eine trochäische Dipodie substituirt werden, die zwar im sechszeitigen Umfange mit dem Ionicus übereinkommt, aber sich in der rhythmischen Gliederung wesentlich von ihm unterscheidet; denn der Ionicus ist nach ungeraden, der Ditrochäus nach geraden Tacttheilen gegliedert, jener entspricht unserem $\frac{3}{4}$-, dieser unserem $\frac{6}{8}$-Tacte. Ein nur aus ionischen Tacten bestehender Vers ist daher ein $\frac{3}{4}$tactiger Rhythmus; sind aber in ihm die Ionici mit Trochäen gemischt, so haben wir einen Wechsel von $\frac{3}{4}$- und $\frac{6}{8}$-Tacten vor uns. Im ersteren Falle ist der Vers nach Hephaest. p. 66 ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος καθαρόν*, im zweiten Falle ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος πρὸς τὰς τροχαϊκὰς* (sc. *βάσεις*) *ἐπιμικτόν*.

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – Λ̄
$\frac{3}{4}$

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – Λ̄ .
$\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | $\frac{3}{4}$ |

Die in dem tactgleichen Sotadeum so häufige Auflösung der Länge und Zusammenziehung der beiden Kürzen wird auch in dem tactwechselnden Sotadeum mit grosser Vorliebe angewandt. Daher sagt Hephästion p. 69 vom sotadeischen Metrum: *κατὰ τὰς πρώτας χώρας δέχεται*

1. *ἰωνικὴν συζυγίαν* . . . . – –, ⏑⏑ 2. *ἢ τροχαϊκήν* . . . . –⏑, –⏑
2. *ἢ τὴν ἐξ ἀναπαίστου κ. πυρριχίου* ⏑⏑ –, ⏑⏑ 4. *ἢ τὴν ἐκ τριβράχεος κ. τροχαίου* ⏑⏑⏑, –⏑
5. *ἢ τὴν ἐκ μακρᾶς κ. δ' βραχειῶν* –⏑⏑, ⏑⏑ . . . . –⏑, ⏑⏑⏑
6. *ἢ τὴν ἐκ βραχειῶν ἓξ* . . . . . ⏑⏑⏑⏑, ⏑⏑ . . . . ⏑⏑⏑, ⏑⏑⏑

Die in den zwei letzten Reihen angegebenen Auflösungen

können sowohl als ionische wie als ditrochäische Tacte aufgefasst werden. Fügt man nun noch die durch Contraction der im Ionicus enthaltenen Doppelkürze sich ergebenden Formen hinzu, so wird die Zahl der für das Sotadeum zulässigen Tactformen noch grösser, und es dürfte wohl kein anderes antikes Metrum sich finden, in welchem der Rhythmopoios so grosse Freiheit wie hier sich verstatten kann. Die Substitution des ditrochäischen Tactes anstatt des ionischen ist an jeder der drei inlautenden Stellen gestattet.

in d. 3ten: *ἥβην τ' ἐρα|τὴν καὶ καλὸν || ἡλίου πρό|σωπον.*
elementa ru|des qui pue-||ros docent ma|gistri.
in d. 2ten: *εἰ καὶ βασι|λεὺς πέφυκας || ὡς θνητὸς ἄ|κ-ουσον.*
in d. 1sten: *τὸν φθόνον λα|βεῖν δεῖ μερίδ' || ἢ μῶμον ἔ|χειν δεῖ.*
in d. 1. u. 3ten: *καὶ κακῶς ἀ|νεῖλεν τὸν || Σωκράτην ὁ | κοσμός.*
in d. 2. u. 3ten: *ἐκ δενδροφό|ρου φάραγγος || ἐξέωσε | βροντήν.*
in d. 1. 2. u. 3ten: *ἀγαθός, εὐφυ|ής, δίκ-αιος, || εὐτυχὴς ὃς | ἂν ζῇ.*

Der zuletzt angeführte Vers gleicht dem Silben-Schema nach ganz und gar einem brachykatalektischen trochäischen Tetrametron. Aber mit Recht sagt von ihm schol. Heph. p. 67 *διαιρεῖται δὲ ἀπὸ τοῦ τροχαϊκου τῷ τε ῥυθμῷ καὶ τῇ φωνῇ.* Denn im ionischen Verse der angegebenen Messung sind die beiden Schlusslängen ein katalektischer Ionicus, hinter welchem eine zweizeitige Pause einzuhalten ist: trotz des im Inlaute durchweg herrschenden $\frac{6}{8}$-Tactes wird am Schlusse zum ionischen $\frac{3}{4}$-Tacte zurückgekehrt.

b. Die anakrusische Form. Das Ionicum a minore ist als ein Ionicum a maiore mit zweizeitigem Auftacte anzusehen.

$\frac{3}{4}$ ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

Auch hier findet die Substitution des $\frac{3}{4}$-Tactes mit dem ditrochäischen $\frac{6}{8}$-Tacte statt, z. B. statt des 1sten und 3ten $\frac{3}{4}$-Tactes:

⏑ ⏑ | $\frac{6}{8}$ – ⏑ – ⏑ | $\frac{3}{4}$ – – ⏑ ⏑ | $\frac{6}{8}$ – ⏑ – ⏑ | $\frac{3}{4}$ – –

Hätten die Alten wie wir Modernen den Auftact von dem folgenden schweren Tacttheile gesondert, so hätten sie nicht nöthig gehabt, zu einer uns befremdend scheinenden Auffassung dieses tactwechselnden Metrums ihre Zuflucht zu nehmen. Sie zerfällen

nämlich den Tact nicht, wie wir es gethan, in sechszeite Ionici und sechszeitige Ditrochäen, sondern in fünfzeitige dritte Päonen und siebenzeitige zweite Epitrite. Heph. p. 71 *Τὸ ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικὸν συντίθεται μὲν καὶ καθαρόν, συντίθεται δὲ καὶ ἐπίμικτον πρὸς τὰς τροχαϊκὰς διποδίας οὕτως ὥστε τὴν πρὸ τῆς τροχαικῆς ἀεὶ γίνεσθαι πεντάσημον τουτέστι τρίτην παιωνικήν, καὶ τὴν τροχαϊκὴν ὁπόταν προτάττοιτο τῆς ἰωνικῆς γίνεσθαι ἑπτάσημον τροχαϊκὴν τὸν καλούμενον δεύτερον ἐπίτριτον.*



παίων ἐπίτριτος παίων ἐπίτριτος
πεντάσημος ἑπτάσημος πεντάσημος ἑπτάσημος

Anders kann nun auch Aristoxenus diesen Rhythmus nicht in Tacte zerlegt haben, als in wechselnde $\frac{5}{8}$- und $\frac{7}{8}$ Tacte. Es ist diess der siebenzeitige Epitrit, den Aristoxenus rh. p. 304 zwar von der fortlaufenden Rhythmopöie ausschliesst, aber doch in dem Fragmente bei Psellus § 9 als einen in der Rhythmopöie vorkommenden Tact anerkennt. Es kann diese Art der Rhythmopöie, in welcher er als zulässig statuirt wird, nur eine solche sein, welche nicht eine fortlaufende ist, d. h. nicht aus gleichmässig wiederholten Tacten, sondern aus wechselnden Tacten besteht, und eben diese Rhythmopöie zeigt sich auch in dem vorliegenden Metrum, wo die als siebenzeitige Epitriten aufgefassten Tacte jedesmal durch einen fünfzeitigen Tact von einander getrennt sind.

2. *Μέτρα χωλὰ* oder *ἰσχιορρωγικά, σκάζοντα.*

Der Unterscheidung der *μέτρα ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* in *καθαρὰ* und *ἐπίμικτα* (*ἀνακλώμενα*) parallel steht die Unterscheidung der *μέτρα τροχαϊκὰ* und *ἰαμβικὰ* in *ὀρθὰ* und *χωλὰ* Hephaest. p. 33. 37, Mar. Victor. p. 108. 173. 174. Statt *ἰαμβικὰ χωλὰ* (*clauda*) sagte man auch *χωλιαμβικά, ἰαμβικὰ σκάζοντα* Mar. Victor. p. 108, *ἰαμβικὰ ἰσχιορρωγικὰ* Triclin. im Tractat. Harlei. p. 323 und Tzetzes in der mit Hülfe der Scholien abgefassten Versification des Hephästion Cramer Anecd. III p. 309. Dem Sinne nach kommen diese Wörter auf dasselbe hinaus: „Lahm, hinkend, lendenlahm“. Die trochäischen und

iambischen ὀρθὰ sind die tactgleichen Trochäen und Iamben, die höchstens nur in den eingemischten irrationalen Tacten eine rhythmische μεταβολὴ zeigen; die trochäischen und iambischen χωλὰ bieten in ihrer letzten dipodischen Basis einen Tactwechsel dar, indem hier statt des $\frac{6}{8}$-Tactes ein $\frac{3}{4}$-Tact den Ausgang bildet. Beide Arten der μέτρα χωλὰ dienten ursprünglich der skoptischen Poesie (Hipponax oder Ananias gilt als ihr Erfinder), späterhin werden sie auch für didaktische Poesie verwandt.

a. Die thetische Form, das trochäische χωλὸν geht vom katalektischen trochäischen Tetrameter aus, dessen letzte katalektische Basis mit einem vollständigen πούς ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος in der Form des Molossus vertauscht wird. Der Tactwechsel ist hier um so auffallender, weil er erst in der letzten Basis des Metrums eintritt.

— ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ || — ⏑ — ⏑ | — — ⏒ ||

$\frac{6}{8}$ | | || | $\frac{3}{4}$ ||

Μητροτίμῳ | δηῦτ' ἐμὲ χρὴ || τῷ σκότῳ δι|κάζεσθαι.

Eine Parallele für den hier in der Apothesis gebrauchten akatalektischen Molossus gibt das kleomacheische Metrum Hephäst. p. 68, vgl. S. 461.

b. Die anakrusische Form, das iambische χωλὸν geht in der nämlichen Weise vom iambischen τρίμετρον ὀρθὸν aus. Sondern wir die Ankrusis von dem folgenden schweren Tacttheile ab, so lässt sich diese tactwechselnde Bildung leicht übersehen

⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — — ⏒ |

$\frac{6}{8}$ | | | $\frac{3}{4}$ |

ἀ|κούσαθ' Ἱππώ|νακτος· οὐ γὰρ | ἀλλ' ἥκω.

Am Ende steht ein $\frac{3}{4}$- oder ionischer Tact in der Form des Molossus, an erster und zweiter Stelle zwei $\frac{6}{8}$-Tacte mit anlautendem Auftacte. Die antike Theorie, welche die Anakrusis mit dem Folgenden verbindet, muss diess natürlich anders auffassen.

⏒ — ⏑ —	⏒ — ⏑ —	⏑ — — ⏒
ἰαμβικὴ βάσ.	ἰαμβ. βάσ.	ἐπίτριτος
ἢ ἐπίτριτ. τρίτος	ἢ ἐπίτρ. τρίτ.	πρῶτος

Die erste und zweite dipodische Basis zeigt einen Diiambus oder einen dritten Epitrit, die dritte Basis einen ersten Epitrit mit

schliessender *συλλαβὴ ἀδιάφορος*, — oder (wenn man nicht die dipodischen Basen, sondern die monopodischen *χῶραι* des Metrums im Auge hat) die letzte Monopodie ist statt eines Iambus oder Pyrrhichius ein Spondeus oder Trochäus, die vorletzte ein Iambus. Denn es kommt nur als Ausnahme vor, dass als vorletzte Monopodie des iambischen *χωλὸν* statt des Iambus ein Spondeus gebraucht wird, wie z. B. in dem Verse:

εἰς ἄκρον ἕλκων, ὥσπερ ἀλλάντα ψύχων.

So lehrt Hephästion p. 33. 34.

Wir haben hierbei nun noch Folgendes zu berücksichtigen. Ist, wie wir angenommen haben, der Schluss des Metrons dem Rhythmus nach ein ionischer Molossus, so ist zwar immerhin auch hier wie beim iambischen *ὀρθὸν* die Schlusssilbe eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος*, aber die natürliche Grundform derselben ist nicht wie beim *ὀρθὸν* die Länge, sondern vielmehr die Kürze. Es zeigt sich diess sofort, wenn wir mehrere Choliamben unmittelbar hinter einander setzen,

mit anlautender und schliessender Kürze:

⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑, ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑

$\frac{6}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$

mit anlautender und schliessender *συλλαβὴ ἀδιάφορος*:

⏓ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏓, ⏓ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏓

Bei auslautender Kürze bilden die drei letzten Silben des Verses zusammen mit der anlautenden Kürze des folgenden Verses einen rationalen ionischen Tact. Tritt bei der für den In- und Auslaut gestatteten Anwendung der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* statt der Kürze eine als irrationale Silbe zu messende Länge ein, so bilden die drei auslautenden Silben des Verses zusammen mit der anlautenden Anakrusis des folgenden Verses einen um ein weniges retardirenden irrationalen ionischen Tact.

In den Choliamben des Babrias trägt die vorletzte Silbe des Verses regelmässig den Wortaccent, wovon bereits S. 265. 266 die Rede war. Diess deutet darauf hin, dass damals die vorletzte Silbe auch durch den rhythmischen Ictus stärker hervorgehoben wurde, was wir folgendermassen durch die Noten unserer Musik ausdrücken könnten:

$\frac{6}{8}$ | | | $\frac{3}{4}$ sf |

Wir haben aber in jener einleitenden Partie nachher wieder, dass diess nichts Ursprüngliches sein kann.

II. Aus 3- und 5zeitigen Tacten.

Auch die tactwechselnden Metra dieser Art scheiden sich in zwei antithetische Formen, je nachdem der dreizeitige Tact mit dem schweren oder leichten Tacttheile anlautet: Trochäisch-päonische und iambisch-päonische Metra.

a. Trochäisch-päonische Metra.

Sie gehören nur der Komödie an, sind aber auch hier nur selten gebraucht. Als Hauptrepräsentant dieser Bildung muss der Kordax in der Lysistrata 1014—1038 angesehen werden, in welchem trochäisch-päonische Tetrameter folgender Bildung

–́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ – ⏓ | –́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏒

in stichischer Wiederholung angewandt sind. Das erste Kolon des Tetrametrons ist ein trochäisches, das zweite ein päonisches Dimetron.

οὐδέν ἐστι θηρίον γυ|ναικὸς ἀμαχώτερον
οὐδὲ πῦρ οὐδ ὦδ᾽ ἀναιδὴς | οὐδεμία πόρδαλις.

Hätte die erste Basis des zweiten Kolons die Form eines Amphimacer, so liesse sich der Vers als ein trochäischer Asynartet auffassen; es wäre alsdann die genannte Basis ein katalektischer Ditrochäus mit schliessender dreizeitiger Länge oder mit einer einzeitigen Pause. Es kann aber niemals ein solcher Amphimacer eines asynartetischen Verses seine schliessende Länge auflösen, da dieselbe keinen zweizeitigen, sondern einen dreizeitigen rhythmischen Abschnitt vertritt. Und so kann denn auch der Päon in dem vorliegenden Metrum der Lysistrata nur ein fünfzeitiger Tact sein, mithin steht es fest, dass dort ein Tactwechsel von dreizeitigen trochäischen und fünfzeitigen päonischen Tacten stattfindet.

Andere Metra der Komödie, in welchen die trochäischen Basen mit Päonen wechseln, sind bei der Behandlung der Strophenbildung zu besprechen.

b. *Μέτρα δοχμιακά*, d. i. iambisch-päonische Metra.

Der von den Alten als *ῥυθμὸς δόχμιος* oder *μέτρον δοχμιακὸν* bezeichnete Tactwechsel gehört den monodischen, sehr sel-

ten den chorischen Partieen der Tragödie an, und zwar ist er hier das Metrum grade für die am meisten leidenschaftlich bewegten Situationen. Die Komödie bedient sich desselben nur bei Parodieen tragischer Scenen. Er besteht in dem fortwährenden Wechsel anakrusisch gebildeter fünfzeitig und dreizeitiger Tacte, von denen ein jeder als Anakrusis eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος*, mithin sowohl eine einzeitige rationale Kürze, wie eine anderthalbzeitige irrationale Länge verstattet. So ergeben sich mit Rücksicht auf Rationalität und Irrationalität 4 Formen des Dochmius

1. ⏑ –́ –, ⏑ –́
2. $\overset{\alpha}{-}$ –́ –, ⏑ –́
3. ⏑ –́ –, $\overset{\alpha}{-}$ –́
4. $\overset{\alpha}{-}$ –́ –, $\overset{\alpha}{-}$ –́

Nach der von Aristides p. 42 bei Gelegenheit der rhythmischen *μεταβολή* überlieferten Classification würde die zweite Form ein Uebergang *ἐξ ἀλόγου εἰς ῥητόν*, die dritte *ἐκ ῥητοῦ εἰς ἄλογον*, die vierte *ἐξ ἀλόγου εἰς ἄλογον* sein.

Im Dochmius also ist ein rationaler oder irrationaler Bakchius mit einem folgenden rationalen oder irrationalen Iambus verbunden. Diess lehrt Quintilian instit. 9, 4, 97. Zugleich fügt derselbe aber noch eine andere Auffassung hinzu, wonach der Dochmius aus einem Iambus mit einem folgenden Amphimacer besteht: „*Dochmius, qui fit ex bacchio et iambo, vel iambo et cretico*". Die letztere Auffassung vertritt auch Aristides p. 39: *συντίθεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνος διαγυίου*. Bedenken wir, dass der Name Bakchius für die Tactform ⏑ –́ – erst in späterer Zeit aufgekommen ist, so werden wir wohl die zweite Art der Zerlegung in einen Iambus und Päon als die frühere anzusehen haben. Für die rhythmische Geltung des Dochmius ist es freilich gleichgültig, ob man ihn auf die eine oder andere Weise zerlegt:

⏓ – –, ⏓ –
⏓ –, – ⏓ –,

doch nachdem wir uns einmal gewöhnt haben, mit den späteren Metrikern von anakrusischen Päonen als Bakchien zu sprechen, empfiehlt es sich um desswillen, den Dochmius nicht in einer Iambus und Creticus, sondern in einen Bakchius und Iambus zu zerlegen, weil wir bei der ersten Art der Auffassung päonische

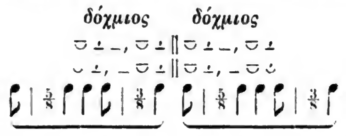
Cretici mit inlautender *συλλαβὴ ἀδιάφορος*, die ja sonst in der griechischen Metrik unerhört sind, zu statuiren genöthigt sind. Wir bemerken noch dies, dass die Zerlegung in einen dreizeitigen Iambus und fünfzeitigen Creticus keineswegs die Nothwendigkeit in sich schliesst, in dem auf diese Art gemessenen Dochmius der dritten Silbe einen stärkeren Ictus als der Schlusssilbe zu vindiciren, denn nach einer bei Marius Victorinus p. 52 überlieferten Nachricht gab die rhythmische Theorie der Alten bald der ersten, bald der zweiten Länge des fünfzeitigen Creticus den Ictus: *in cretico nunc sublatio* (d. i. ἄρσις) *longam et brevem occupat*, *positio* (d. i. θέσις) *longam*

ἄρσις | θέσις
– ⏑ | –

vel contra positio longam et brevem, *sublatio unam longam*

θέσις | ἄρσις
– | ⏑ –

Victorinus gebraucht zwar sonst, so viel sich erkennen lässt, das Wort *sublatio* oder *arsis* von jedem anlautenden, das Wort *positio* oder *thesis* von jedem auslautenden Tacttheile ohne Rücksicht auf den rhythmischen Ictus (vgl. S. 352), aber in der vorliegenden Stelle sind augenscheinlich jene rhythmischen Ausdrücke in einer der alten rhythmischen Terminologie sich anschliessenden Bedeutung gebraucht. Es wird also gerechtfertigt sein, wenn wir dem Dochmius bei der Zerlegung in einen Iambus und päonischen Creticus den nämlichen Ictus zuertheilen, wie bei der Zerlegung in einen Päon und Iambus:



Als Heliodor das antispastische Metrum unter die Zahl der *πρωτότυπα* aufnahm, und nunmehr gar manche Metra, welche nach älterer Weise anders gemessen wurden, in Antispasten zerlegte, wurde auch der Dochmius als ein antispastisches Metrum und zwar als ein antispastisches hyperkatalektisches Monometron oder, wie Hephästion p. 60 sagt, als ein antispastisches *πενθημιμερὲς* aufgefasst. Wir dürfen darin der heliodorischen Schule

eben so wenig folgen als in ihrer antispastischen Auffassung des Glykoneums u. s. w.; denn das Alles ist keine rhythmische Tradition, sondern eine verwerfliche Neuerung der Metriker aus der späteren Kaiserzeit. Dem Fabius Quintilianus ist die antispastische Messung noch unbekannt. Es ist schon oben bemerkt worden, dass der Dochmius bei irrationaler Bildung dem blossen Silben-Schema nach mit der iambisch-asynartetischen Tripodie mit katalektischem Diiambus im Anlaute zusammenfällt. Ihn mit jenem Asynarteten dem Rhythmus nach zu identificiren, verbietet die Thatsache, dass die zweite Silbe des Dochmius mit Vorliebe zu einer Doppelkürze aufgelöst wird, was dort unmöglich ist. Ebenso ist es unmöglich, eine aus Dochmien bestehende Periode als bakcheische Dimeter katalektischer Bildung (also als tactgleiche asynartetische Bakcheen) aufzufassen

⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ Λ̄ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑́ Λ̄ ;

denn in diesem Falle würde die Schlusssilbe des Dochmius eine unauflösbare Länge sein, während auch für sie die Auflösung häufig genug vorkommt. Zudem sind ja die Metra fünfzeitiger Tacte nach der Ueberlieferung der Alten von der asynartetischen Bildung ausgeschlossen. Auch wird von einem alten metrischen Scholion zu Aesch. Sept. 103. 128 der Dochmius ausdrücklich als ein ῥυθμὸς ὀκτάσημος bezeugt und das schol. Heph. p. 60 überliefert in wörtlicher Uebereinstimmung mit Etym. magn. p. 285, 28, dass die im Dochmius enthaltene rhythmische Gliederung eine „τριὰς πρὸς πεντάδα“ ist, dass also der eine Bestandtheil desselben ein dreizeitiger, der andere ein fünfzeitiger ist.

Die beiden zuletzt erwähnten Stellen sind auch deshalb von Interesse, weil sie den tactwechselnden δόχμιος ῥυθμὸς in einen Gegensatz zu den 3-, 4-, 5zeitigen (tactgleichen) „ῥυθμοὶ ὀρθοὶ“ stellen. Wir finden hier also für die tactgleichen Rhythmen denselben Ausdruck „ὀρθὸς“ wieder, womit, wie wir oben gesehen, die tactgleichen trochäischen und iambischen Metren im Gegensatze zu den tactwechselnden trochäischen und iambischen „χωλὰ“ bezeichnet werden.

Siebentes Capitel.

Die gemischten und episynthetischen dactylo-trochäischen Metra.

§ 45.

Wir sahen im vorausgehenden Capitel die 3zeitigen Tacte erstens mit den 6zeitigen ionischen und zweitens mit den 5zeitigen päonischen Tacten zu ungleichförmigen Metren sich verbinden. Noch ungleich häufiger verbinden sie sich drittens mit dactylischen oder anapästischen Tacten, so dass also das trochäisch-iambische *γένος* sich mit jedem der drei übrigen verbindet, während diese drei übrigen unter sich schwerlich eine Verbindung zu ungleichförmigen Metren eingehen. Die dritte, jetzt in Rede stehende Art der Verbindung ist aber wesentlich anderer Natur als die erste und zweite Art. Dort nämlich fand innerhalb des ungleichförmigen Metrums ein Tactwechsel statt, hier dagegen, bei der Vereinigung der Trochäen oder Iamben mit Dactylen oder Anapästen findet nur dem Silben-Schema nach eine scheinbare Verbindung von 3- und 4zeitigen Tacten statt, denn der rhythmischen Geltung nach sind diese Trochäen und Dactylen, oder Iamben und Anapäste einander gleich. Man mag sich dies vorläufig so vorstellen, dass man an die kyklische Messung der Dactylen und Anapäste denkt.

Es sind nun entweder 1) die Trochäen und Dactylen, oder Iamben und Anapäste in Ein und demselben Kolon des ungleichförmigen Metrums mit einander verbunden. Dies nennen die Metriker eine *μῖξις*; mit demselben Ausdrucke haben sie auch die zu den tactwechselnden Metren gehörende Verbindung von Trochäen und Ionici bezeichnet, denn auch hier findet die Verbindung, wie wir gesehen, innerhalb desselben Kolons statt. Ob auch die in den *χωλὰ* und *δοχμιακὰ* stattfindende Tactverbindung den Namen *μῖξις* führte, wissen wir nicht. Doch wie dem mag sein, wir dürfen immerhin zwischen einer tactwechselnden und einer tactgleichen (dactylo-trochäischen) *μῖξις* unterscheiden. — Ein durch *μῖξις* entstandenes Metrum heisst *μέτρον μικτόν*, oder auch *ἐπίμικτον* mit der Hinzufügung *πρὸς τροχαϊκὴν* oder *προσιαμβικήν*, wobei das Substantivum *διποδίαν* zu ergänzen ist.

36*

Oder es sind 2) die Trochäen und Dactylen oder die Iamben und Anapästen in der Weise zu einem aus mehreren Kola bestehenden ungleichförmigen Metrum vereint, dass innerhalb desselben Kolons nur gleichförmige Tacte vorkommen, dass also die verschiedenen Kola des Metrums zwar verschieden sind, dass aber jedes einzelne ein dactylisches oder trochäisches (iambisches oder anapästisches) *καθαρὸν* ist. Diese Art der Verbindung ist keine *μῖξις*, sondern eine *ἐπισύνθεσις* und das durch sie hervorgebrachte ungleichförmige Metrum heisst nicht *μικτόν*, sondern *ἐπισύνθετον*. Dort nämlich, wo verschiedene Tactformen innerhalb ein und derselben rhythmischen Reihe zu einer einheitlichen, gleichsam unlöslichen Verbindung zusammentreten, ist die Vereinigung eine enge, eine wirkliche Vermischung verschiedenartiger Bestandtheile zu einem neuen metrischen Elemente. Hier dagegen ist zu einem trochäischen oder iambischen Kolon ein dactylisches oder anapästisches in einer loseren, gleichsam leichter zu scheidenden Vereinigung hinzugesetzt, weshalb denn der von den Alten gewählte Name *ἐπισύνθεσις* und *ἐπισύνθετον* ausserordentlich passend ist.

§ 45^b.

Die trochäisch-dactylischen *μέτρα μικτά* nach der Tradition der Metriker können entweder mehrere oder nur einen mit Trochäen und Iamben gemischten Dactylus oder Anapäst enthalten und führen hiernach wenigstens bei den uns vorliegenden Metriken eine durchaus verschiedene Nomenclatur.

I.

Μικτὰ mit 2 oder mehreren Dactylen oder Anapästen

heissen, wenn diese Tacte den Anlaut des Metrums bilden, dactylische oder anapästische Logaöden, *λογαοιδικὰ δακτυλικὰ* und *λογαοιδικὰ ἀναπαιστικά* Hephaest. p. 46. 53.

Im dactylischen Logaödicon ist zwei oder mehreren Dactylen, wie Hephästion p. 47 sagt, eine trochäische Dipodie hinzugefügt, z. B. im sogenannten logaödischen *Ἀλκαϊκόν*

⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏓

καί τις ἐπ' ἐσχατιαῖσιν οἴκεις

oder im logaödischen *Πραξίλλειον*

⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, — ⏑

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα,
παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμφα.

Das erste können wir nach der Zahl seiner Einzeltacte eine dactylisch-logaödische Tetrapodie, das zweite eine Pentapodie nennen.

Im **anapästischen Logaödicon** kann an Stelle des anlautenden Anapästes auch ein Spondeus oder Iambus stehen, die Apothesis ist wie bei den ungemischten Anapästen gewöhnlich katalektisch (Hephästion führt dies als die einzige Form des anapästischen Logaödicons an). So z. B. das aus 4 Anapästen und einem katalektischen Diiambus bestehende *Ἀρχεβούλειον*, welches wir nach der Zahl seiner Einzeltacte als katalektische Hexapodie bezeichnen können.

⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́

Ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' ἀείδειν.
Νύμφα, σὺ μὲν ἀστερίαν ὑφ' ἅμαξαν ἤδη.
Φιλωτέρα ἄρτι γάρ οἱ Σικελὰ μὲν Ἔννα.

Nach Aristides p. 50 *τὰ μὲν αὐτῶν* (d. i. *τῶν μέτρων*) *ἐξ ὁλοκλήρων ἄρχεται τῶν ποδῶν ὧν τὰς ἐπωνυμίας ἔχει τὰ δὲ ἐξ ἐλαττόνων ὡς τὰ λογαοιδικά* scheint auch ein aus einem anlautenden Trochäus und darauf folgenden Dactylus gemischtes Metrum den Namen *λογαοιδικὸν δακτυλικὸν* zu führen, z. B.

— ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

aber nach Hephästion p. 44 wird ein solches Metrum *δακτυλικὸν αἰολικὸν* genannt, weil sich vor allen die äolischen Dichter wie Alkäus dieser Bildung bedienen. Es ist nun gleich hier auf eine weiter unten näher zu erläuternde Thatsache hinzuweisen, dass in allen gemischten Dactylen und Trochäen, welche an erster Stelle einen Trochäus, an zweiter Stelle einen Dactylus haben, den anlautenden Trochäus willkürlich mit dem Spondeus und mit dem Iambus, bei den äolischen Dichtern auch mit einer Doppelkürze vertauschen können. Wir können diesen freien anlautenden Tact durch ⏓ ⏑ bezeichnen. So ist es nun auch mit den äolischen Dactylica, von denen Hephästion folgende Beispiele anführt:

⏓ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
θυρωρῷ πόδες ἐπτορόγυιοι,
τὰ δὲ σάμβαλα πεντεβόηα,
πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνησαν.

⏓ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒
ἔρος δ' αὖτε μ' ὁ λυσιμελὴς δονεῖ
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
Ἄτθί, σοὶ δ' ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ.

⏓ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
τέῳ σ', ὦ φίλε γαμβρέ, καλῶς εἰκάσδω;
ὄρβακι βραδινῷ σε μάλιστ' εἰκάσδω.

⏓ ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι,
εἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἐμοὶ γεγενῆσθαι.

Auch im Auslaute kommt hier ein Dactylus (mit schliessender *συλλαβὴ ἀδιάφορος*) vor, wie wir bereits früher gesehen haben.

Spätere Metriker, wie Tricha und schol. Av. 629, reden auch von einem *ἀναπαιστικὸν αἰολικόν*, doch ist dies nichts als eine die Analogie des *δακτυλικὸν αἰολικὸν* in ungeschickter Weise ausdehnende Spielerei.

II.

Μικτὰ mit Einem Dactylus oder Anapästen.

Wir wollen diese Reihen zunächst monodactyliche und monanapästische *μικτὰ* nennen. Ein monodactylisches *κῶλον μικτὸν* kann seinen Dactylus entweder an erster oder zweiter oder dritter Stelle haben, während die übrigen Stellen durch Trochäen ausgedrückt werden. Ist eine solche Reihe im Auslaute durch eine in der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* bestehende Anakrusis erläutert, so stellt sich dieselbe als monanapästisches *μικτὸν* dar, welches seinen Anapäst entweder an zweiter, dritter oder an vierter Stelle hat. Als Beispiel möge die akatalektische Tetrapodie dienen:

Monodactylische Tetrapodie:	1	2	3	4	Monanapästische Tetrapodie:	1	2	3	4
1.	– ⏑ ⏑,	– ⏑,	– ⏑,	– ⏒	4.	⏒ –,	⏑ ⏑ –,	⏑ –,	⏑ –
2.	– ⏑ ,	– ⏑⏑,	– ⏑,	⏑ ⏒	5.	⏒ –,	⏑ –,	⏑⏑ –,	⏑ –
3.	– ⏑ ,	– ⏒,	– ⏑⏑,	– ⏒	6.	⏒ –,	⏑ –,	⏒ –,	⏑⏑ –

An derselben Stelle, an welcher im *τροχαϊκὸν* und *ἰαμβικὸν καθαρὸν* der Spondeus statt des Trochäus und Iambus gestattet ist, an eben derselben Stelle kann auch in diesen gemischten Reihen der Iambus und Trochäus gegen einen Spondeus vertauscht werden, also jeder anlautende Iambus (in 4. 5. 6), so wie der zweite Trochäus in No. 3 und der dritte Iambus in No. 6, wie wir dies in den vorstehenden Schemata durch eine über die Kürze gesetzte Länge angedeutet haben. Bisher hat sich die Auffassung der Metriker wenigstens in den Hauptpunkten überall in schöner Uebereinstimmung mit der rhythmischen Beschaffenheit gezeigt, für die vorliegende Mischung aber ist dies anders. Statt hier nämlich Trochäen und einen Dactylus, oder Iamben und einen Anapäst zu erblicken, fassen sie vielmehr diese Reihen als Combination von Trochäen oder Iamben mit einem *ποὺς τετρασύλλαβος* des von ihnen sogenannten *γένος ἑξάσημον* auf: eines Ionicus a minore, oder eines Ionicus a maiore, oder eines Choriamben, oder auch nach der späteren Theorie des Heliodor eines Antispast. Vgl. S. 365. 368. Wir beginnen mit ihrer Auffassung der anakrusischen Formen.

1. Monanapästische *μικτά*.

Dies sollen nach der übereinstimmenden Tradition aller unserer alten Metriker Mischungen aus einem Ionicus a maiore oder a minore und einer trochäischen oder iambischen Dipodie sein. Hat nämlich z. B. in den oben mit 4. 5. 6 bezeichneten monanapästischen *μικτὰ* die dort verstattete *συλλαβὴ ἀδιάφορος* die Form der Länge, so kommt das 4te dem äusseren Silbenschema nach mit einem tactwechselnden *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* oder, wie es Hephästion nennt, mit einem *ἀπὸ μείζονος ἰωνικὸν ἐπίμικτον πρὸς τροχαϊκὸν* überein; das 5te stellt sich als eine iambische Dipodie mit einem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, das 6te als eine iambische Dipodie mit einem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* dar:

4. – –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́	5. – –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́	6. – –́, ⏑ –́, – –́, ⏑ ⏑ –́
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –	– – ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | –	– – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | –
ἰωνικ. ἀπὸ μείζονος μικτόν.	*ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*	*ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*

Die monanapästischen *μικτὰ* mit den Anapästen an 2ter Stelle heissen hiernach *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος μικτὰ* und werden zusam-

men mit den tactwechselnden Ionica a maiore behandelt; die monanapästischen *μικτὰ* mit den Anapästen in 3ter und 4ter Stelle heissen *ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος* und *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος*, mit einem präfigirten *ἐπί*, weil hier scheinbar einem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* oder *ἀπὸ μείζονος* oft ein heterogenes (diiambisches) Element folgt.

Es hat nun aber der 1ste Tact in No. 4 und der 3te Tact in No. 6 nicht immer einen Spondeus, sondern eben so häufig einen Iambus; dann lassen sich diese Reihen nicht in einen Ionicus a maiore und Ditrochäus oder in einen Diiambus und Ionicus a minore abtheilen, sondern sie zerfallen, wenn man nach *πόδες τετρασύλλαβοι* messen will, in einen 2ten Päon und Ditrochäus oder in einen Diiambus und 2ten Päon:

4. ⏑ ⏒́, ⏑ ⏑ ⏒́, ⏑ ⏒́, ⏑ ⏒́   6. – ⏒́, ⏑ ⏒́, ⏑ ⏒́, ⏑ ⏑ ⏒́
   ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –   – – ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ | –

und es haben alsdann diese monanapästischen *μικτὰ* mit Ionica a maiore keine Aehnlichkeit des Silbenschemas. Aber die Metriker wussten eine Auskunft zu ermitteln und auch hier die ionische Messung festzuhalten; wie nämlich nach ihrer Auffassung in den tactwechselnden *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος μικτὰ* der 6zeitige Ionicus a minore mit dem 5zeitigen *παίων τρίτος* ⏑ ⏑ – ⏑ vertauscht wird, so stellen sie den Grundsatz auf, dass der Ionicus a maiore in der Mischung mit anderen Tacten auch mit dem fünfzeitigen *παίων δεύτερος* ⏑ – ⏑ ⏑ vertauscht werden könne. Nach ihrer Doctrin kann also der Ionicus a maiore, wenn er mit anderen Tacten gemischt ist, mit einer *συλλαβὴ ἀδιάφορος* anlauten.

4. ⏑̄ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́   6. ⏑̄ ⏒́ ⏑ ⏒́ ⏑̄ ⏒́ ⏑ ⏑ –
   ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –   ⏑̄ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ ⏑ | –

Auf diese Weise lassen sich denn nun alle monanapästischen Reihen als Mischungen mit Ionici auffassen, sie mögen eine Ausdehnung haben welche sie wollen.

a. Die monanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an 2ter Stelle als *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος μικτά*.

Die akatal. Tripodie ⏑̄ ⏒́ ⏑ ⏑ ⏒́ ⏑ ⏒́
als ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – katalektisches Dimetron

Ἄδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἀλφέον Teles.

Die katal. Tetrapodie ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – – akatal. Dimetron
Δέδυκε μὲν ἁ σελάνα
καὶ πληϊάδες· μέσαι | *δέ* Sapph.

Die katal. Pentapodie ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – brachykatal. Trimetron
Πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνα,
αἱ δ' ὡς περὶ βωμὸν ἐστάθησαν Sapph.

Die katal. Hexapodie ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – akatal. Tetrametron
Τριβωλέτερ', οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λώβα.

b. Die monanapästischen *μικτὰ* mit dem Anapäst an 3ter Stelle als *ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος μικτά.*

Das aus einer katalektischen Tetrapodie und einer Tripodie zusammengesetzte sog. *μέτρον Εὐπολίδειον*

⏒ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ | ⏒ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́
als – – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – katal. Trimetron
ὦ καλλίστη πόλι πασῶν ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει.

Die katal. Hexapodie ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als ⏒ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – – als akatal. Trimetron (Diiambus u. Anaklomenon)
ἔχει μὲν ϙ*'Ανδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν.*
ϙ *Ψαπφοῖ τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν.*

c. Die monanapästischen *μικτὰ* mit dem Anapäst an 4ter Stelle als *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος.*

Die akatal. Pentapodie ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́
als ⏒ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – katal. Trimetron
ὦ 'ναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Διός
Μέλαγχος· αἴδως ἄξιος εἰς πόλιν.

Die katal. Hexapodie ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als ⏒ – ⏑ – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – – akatal. Trimetron
ἰόπλοχ' ἀγνὰ μελλιχόμειδε Σαπφοῖ.

2. Monodactylische *μικτά*.

a. Die Protodactylica

werden nach übereinstimmender Tradition in den Choriambus und Diiambus zerlegt und somit als *χοριαμβικὰ μικτὰ* bezeichnet. Die akatalektische Tripodie –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒

als – ⏑ ⏑ – ¦ ⏑ – – katal. Dimetron

οὐκ ἐτός, ὦ γυναῖκες,
πᾶσι κακοῖσιν ἡμᾶς
φλῶσιν ἑκάστοτ' ἄνδρες.

Die katal. Tetrapodie mit der vorausgehenden Tripodie zu einer Periode verbunden

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

als – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – – katal. Tetrametron

ἐκ ποταμοῦ πανέρχομαι πάντα φέρουσα λαμπρά.
οἶδα μὲν ἀρχαῖόν τι δρῶν, κοὐχὶ λέληθ' ἐμαυτόν.

b. Deuterodactylica.

Es ist schon oben darauf hingewiesen, dass der anlautende Trochäus vor dem unmittelbar folgenden Dactylus willkürlich mit dem Spondeus oder Iambus, oder bei den heroischen Dichtern sogar mit der Doppelkürze vertauscht werden kann. Die älteren Metriker gehen von der spondeischen Form des anlautenden Tactes aus und sehen alsdann in dem Metrum ein *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* mit einem vorausgehenden Molossus, welcher dabei aus der Contraction als ein Ionicus a minore gilt. Das ganze Metrum ist alsdann, wie die monanapästischen *μικτά*, ein ionisches und zwar ein *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν.* So wird dann die deuterodactylische Pentapodie (das sogenannte *μέτρον Φαλαίκειον ἑνδεκασύλλαβον*)

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒

gemessen als – – – | ⏑ ⏑ – ⏑ ¦ – ⏑ – ⏓

d. i. als ein *τρίμετρον ἀκατάληκτον ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*

Diese ionische Messung der Deuterodactylica entstand zwar keineswegs aus der rhythmischen Classification der alten Zeit, aber sie ist von den uns vorliegenden die älteste, denn nachweislich ist dieselbe durch Varro bezeichnet. Atil. Fort. p. 319: *Ex quo non est mirandum quod Varro in Scenodidascalico Phalaecion metrum ionicum trimetrum appellat et quidem ionicum minorem*

(libb. appellat quidem). Terent. Maur. 2845: *Idcirco genus hoc Phalaeciorum vir doctissimus undicunque Varro ad legem rediens, colicorum, hinc natos ait esse, sed minores.* 2282 *nec mirum puto, quando Varro versus hos ut diximus ex Ione natos distinguat numero pedum minores.* Derselben ionischen Messung fügt sich, wie wir nicht weiter auszuführen brauchen, sodann jedwedes andere monodactylische *μικτόν*, welches seinen Dactylus an zweiter Stelle hat; ist der erste Tact kein Spondeus, sondern ein Trochäus oder Iambus, so passt für diese vermeintlichen *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος* eine ähnliche Theorie wie die von den Metrikern für die als vermeintliche *ἰωνικὰ* gemessenen monanapästischen *μικτά*, nämlich die Annahme der Licenz, dass in diesen Metren der 6zeitige ionische Tact mit einem 5zeitigen päonischen Tacte vertauscht werden kann:

– – – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – –
– ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – –
⏑ – – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – –

Es ist oben gezeigt, dass Atilius Fortunatianus und Terentianus Maurus, welche uns diese ionische Messung als die bei Varro vorkommende überliefern, aus der Metrik des den Varro benutzenden Cäsius Bassus schöpfen. Wir haben sie im zweiten Capitel der Einleitung als die Repräsentanten eines älteren metrischen Systemes als des heliodorischen und hephästioneischen hingestellt. Die Vertreter dieses älteren Systemes haben nun aber noch eine andere Auffassung der deuterodactylischen Reihen. Sie sondern z. B. in der katal. Tetrapodie

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́

zunächst den anlautenden Einzeltact ab; auf diesen folgt, wie sie sagen, ein Choriambus und auf diesen ein Iambus. Bei Hephästion und in den aus Heliodor geschöpften Darstellungen finden wir weder die ionische noch die choriambische Auffassung der Deuterodactylica. Hier werden vielmehr diese Reihen in den Antispast und den Diiambus zerlegt und deshalb als *ἀντισπαστικὰ μικτὰ* bezeichnet. Geht die ionische Auffassung von der spondeischen Form des anlautenden Tactes aus, so findet die antispastische Auffassung in dem Iambus die Grundform. Die Tetrapodie ⏒ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
wird gemessen als ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – katal. Dimetron.

Es wird also der Satz aufgestellt, dass der den Antispast beginnende Iambus mit dem Spondeus, Trochäus, Pyrrhichius wechseln kann:

κάπρος ἡνίχ' ὁ μαινόλης
ὀδόντι σκυλακοκτόνῳ
Κύπριδος θάλος ὤλεσε.

Die akatal. Tripodie ⏒́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏓
als ⏑ – – ⏑ ¦ ⏑ – ⏓
ἄνδρες, πρόςχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ,

die Verbindung beider Reihen, genannt *μέτρον Πριάπειον*
⏒́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ –
als ⏑ – – ⏑ ¦ ⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ ¦ ⏑ – – katal. Tetrametron
ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς.

Die akatal. Tetrapodie ⏒́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
als ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | hyperkatal. Dimetron
καὶ κνίσῃ τινὰ θυμιήσας.

Die akatal. Pentapodie ⏒́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
als ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ katal. Trimetron
χαῖρ' ὦ χρυσόκερως, βαβάκτα, κήλων.

Dem Metriker, welcher die von späteren Lateinern excerpirte Darstellung der *metra derivata* verfasst hat, war die antispastische Messung unbekannt, wie man denn früher überhaupt in dem sogenannten *γένος ἑξάσημον* nur ein dreifaches *εἶδος* (Ionicus a maiore, a minore, Choriambus) statuirte, ohne ein *εἶδος ἀντισπαστικὸν* zu kennen. Die in diesem Buche über die Quellen der Metrik gegebene Darstellung wird keinen Zweifel darüber lassen, dass die antispastische Messung erst durch Heliodor und seine Schule aufgekommen ist. Trotz der anfänglich gegen dieselbe auftretenden Gegner ist sie schliesslich die allgemeine geworden. So erzählt Marius Victorinus p. 118: *Scio quosdam super antispasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse. Nam vero admodum veteres integrum ex eo carmen . . . composuisse perhibentur. Verum cum idem pari cognatione, qua . . . antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias teneat, consentanea ratione locum eidem inter principalia novem metra, ipsa parilitatis qua inter se congruunt contemplatione, vindicandum*

esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primos auctores deducerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat ut in principio pedis iambus collocetur, indifferenter enim auctores lyrico metro antispastico initia praestiterunt, saepe enim pro iambo primo aut spondeus aut trochaeus aut pyrrhichius ponitur. Die Einwände gegen die antispastische Messung wurden also mit der Reflexion niedergeschlagen, dass der Antispast ⏑ – – ⏑ der *πους ἀντιπαθής* des Choriambus – ⏑ ⏑ – sei und daher neben dem Choriambus mit demselben Rechte eine Stelle unter den *πρωτότυπα* einnehmen könne, wie der Ionicus a minore neben seinem *ἀντιπαθὴς πούς*, dem Ionicus a maiore. Für uns kann natürlich die antispastische Auffassung nicht die geringste Autorität haben, gerade wie dies auch bei der antispastischen Auffassung des Dochmius der Fall war. Von der bei den Lateinern vorkommenden choriambischen Auffassung der bei Heliodor als *antispastica* bezeichneten Reihen meint G. Hermann Elem. p. 433 *errorem* (nämlich die fehlerhafte antispastische Messung) *animadverterunt Latini grammatici.* Wenn aber diese die Lateiner choriambisch messen, so folgen sie darin der älteren Weise, welche lange vorher, ehe man antispastisch mass, üblich war. Und doch ist auch diese choriambische Messung eine für uns durchans nicht maassgebende Neuerung des bei den älteren alexandrinischen Grammatikern bestehenden Systems.

c. Die Tritodactylica.

Stehen die *μικτά* an vierter Stelle, so sehen die Metriker in ihnen ein Choriambicon mit vorausgehender trochäischer Dipodie und nennen dieselben *ἐπιχοριαμβικά*, z. B. die akatal. Pentapodie, genannt *ἑνδεκασύλλαβον Σαπφικόν*:

– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

gemessen als – ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ katal. Trimetron

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα.
χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι.

Das bei den älteren alexandrinischen Grammatikern bestehende System war hiernach folgendes: Von den 3 monodactylischen und den 3 monanapästischen *μικτά*, alle zusammen 6 verschiedene Mischungen, werden zwei als *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος*,

zwei als *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος*, zwei als *χοριαμβικὰ* gemessen. Dies sind die 3 in der vorheliodorischen Zeit recipirten *εἴδη μετρικὰ* des *γένος ἑξάσημον*. Von den nach jedem *εἶδος* gemessenen 2 Mischungen wird die eine mit der Vorsatzsilbe *ἐπὶ* bezeichnet: *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*, *ἐπιχοριαμβικόν*:

–́⏑⏑ –́, ⏑–́⏑–́⏑ *χοριαμβικόν* –́⏑–́⏑, –́⏑⏑ –́, ⏑ *ἐπιχοριαμβικόν*
⏓–́⏑⏑, –⏑–⏑, – *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* ⏓–⏑–, ⏓–́⏑⏑, –́ *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζ.*
–́ – –́, ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*
⏒ –́ ⏑ –́, ⏑ ⏑ – ⏑, – *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*.

Steht der Dactylus an 1. oder 3. Stelle, so sagt man Choriambicon und Epichoriambicon, die dazu gehörigen anakrusischen Formen sind das *ἰωνικὸν* und *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*; steht der Dactylus an 2. Stelle, so sagte man *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* und für die dazu gehörige anakrusische Form *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*.

Diese Terminologieen stammen nachweislich erst aus der alexandrinischen Zeit oder, noch näher bestimmt, sie müssen von einem Grammatiker, welcher zwischen der Zeit des Sotades und des Römer Varro lebte, aufgebracht sein. In der klassischen Zeit gab es überhaupt noch nicht die Terminologieen von *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος*; sie können nicht früher aufgekommen sein, ehe Sotades u. A. ihre *ἰωνικοὶ λόγοι* im 6zeitigen Tacte beschrieben hatten. Wahrscheinlich ist der Metriker, welcher die aus der klassischen Zeit überlieferten Tactnamen auf Kosten der alten *βακχεῖοι* durch den *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* bereicherte, derselbe, welcher die Messung der monodactylischen und monanapästischen *μικτὰ* diesen mit neuen Namen versehenen Tactarten unterworfen und mit der ihnen früher durchaus fremden Terminologie *ἰωνικὰ* und *χοριαμβικὰ μικτὰ* versehen hat. Es ist dies ein sehr zu beklagender Eingriff in den Organismus der metrischen Doctrin, denn die Subsumption dieser Metra unter einem verkehrten Rhythmengeschlecht musste sofort auch eine Verkehrung aller übrigen hier in Frage kommenden Begriffe der Akatalexis, Katalexis, der ansynartetischen und synartetischen Formen zur Folge haben. Wir werden darüber im folgenden Paragraph zu sprechen haben. Vorher ist die bei den Metrikern bestehende Eintheilung der

dactylischen und anapästischen *μικτὰ* in die beiden Klassen der

κατὰ συμπάθειαν und *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*

zu erläutern. Es geht dieselbe von der in den tactwechselnden *ἰωνικὰ* bestehenden Erscheinung aus, dass sich die ionischen Tacte sowohl a maiore wie a minore ohne Widerstreben mit Ditrochäen vereinigen. Zwischen Ionici und Trochäen besteht also eine *συμπάθεια*. In gleicher Weise wird dann die für die monanapästischen und monodactylischen Metra statuirte Verbindung eines Ionicus mit einem Ditrochäus als eine *μῖξις κατὰ συμπάθειαν* aufgefasst, aber für die Verbindung eines Ionicus mit einem Diiambus, welche für die aus *ἐπιωνικὰ* bezeichneten monanapästischen *μικτὰ* angenommen wird, lässt sich in den eigentlichen tactwechselnden Ionica keine Parallele nachweisen, und so ist dann eine Verbindung dieser letztern Art eine *μῖξις κατὰ συμπάθειαν*.

Wie in der *ἐξάσημος ἐπιπλοκή* aus dem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* durch *ἀφαίρεσις* des anlautenden zweizeitigen Tacttheiles das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* entsteht, so entsteht durch die gleiche *ἀφαίρεσις* aus dem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* das *χοριαμβικόν*, nicht nur wenn diese Metra *καθαρά*, sondern auch wenn sie *μικτὰ* sind:

⏑⏑ – –, ⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ – –
– – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑, – –
– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, –

In derselben *συμπάθεια*, in welcher in den beiden ersten Metren der Ionicus zum Ditrochäus steht, in derselben *συμπάθεια* steht im 3. Metrum der Choriambus zum Diiambus. Die von den Metrikern für die protodactylischen *μικτὰ* aufgebrachten *χοριαμβικὰ μικτὰ* gehören also gleich den *ἰωνικὰ μικτὰ* zu den *κατὰ συμπάθειαν μίξεις*; die im *ἐπιχοριαμβικὸν* angenommene Verbindung zwischen Ditrochäus und Choriambus muss dagegen gleich der Verbindung eines Diiambus mit dem Ionicus eine *κατ' ἀντιπάθειαν μῖξις* sein.

Die mit dem Vorsatz *ἐπὶ* bezeichneten *μικτὰ* d. i. die *ἐπιωνικὰ* und *ἐπιχοριαμβικὰ* sind also *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, die gemischten Ionica und Choriambica sind *κατὰ συμπάθειαν μικτά*. Zu der letzteren Klasse werden auch die logaödischen Dactylica und Anapästica hinzugerechnet. Statt *κατὰ συμπάθειαν μικτὰ*

wird auch der Terminus *ὁμοιοειδῆ* gebraucht, welcher ebenfalls die Aehnlichkeit und Verwandtschaft der mit einander verbundenen Elemente anzeigt.

Κατὰ συμπάθειαν μικτὰ oder *ὁμοιοειδῆ*:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	*δακτυλικὸν λογαοιδικόν*
⏓ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	*ἀναπαιστικὸν λογαοιδικόν*
– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	*χοριαμβικόν*
⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –	*ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*
– – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑	*ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*

Κατ' ἀντιπάθειαν μικτά:

⏓ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	*ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*
– ⏑ – ⏒ – ⏑⏑ –	*ἐπιχοριαμβικόν*
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑⏑ –	*ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*

Den Metrikern scheint diese Eintheilung nicht wichtig genug, dass sie bei ihnen eine Hauptkategorie für die Anwendung des metrischen Stoffes geworden ist, dergestalt, dass sie die *κατὰ συμπάθειαν μικτὰ* oder *ὁμοιοειδῆ* zusammen mit den gleichförmigen Metra (*καθαρά, μονοειδῆ*) unter die einzelnen Rubriken der *πρωτότυπα* aufführen und erst dann die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* als eine für sich bestehende Kategorie folgen lassen. Dennoch aber ist diese Eintheilung der *μικτὰ* von allen bei den Metrikern vorkommenden Kategorieen die unwesentlichste und nutzloseste, sie ist lediglich ein Product der reflectirenden Grammatiker, ohne dass ihr irgend eine Tradition aus der besseren Zeit zu Grunde läge.

Die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* werden auch schlechtweg *ἀντιπαθῆ* genannt. Schon in § 42 haben wir uns mit einer Klasse von Asynarteten beschäftigt, welche denselben Namen *ἀντιπαθῆ* führt, doch haben diese gleichnamigen Metra nichts mit einander gemein, wie sie denn auch durch den Zusatz *ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας* und *τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* von einander gesondert werden.





